

Univerzita Karlova v Praze

**Filozofická fakulta
Katedra filmových studií**

Diplomová práce

Bc. Martin Šrajer

**Obraz české společnosti v normalizačních komediích Petra
Schulhoffa**

**The Portrayal of Czech Society in Petr Schulhoff's Film Comedies
of the Normalization Era**

Praha 2014

vedoucí práce: Doc. PhDr. Stanislava Přádná

Poděkování

Děkuji Doc. PhDr. Stanislavě Přádné za odborné vedení práce, za její ochotu, čas, užitečné komentáře a cenné rady, které mi k práci poskytla.

Děkuji rovněž všem ostatním pedagogům z Katedry filmových studií za vytvoření a udržení inspirativního a přátelského studijního prostředí po celých šest let mého studia.

Za mimořádně vstřícný přístup a ochotné poskytnutí veškerých materiálů vztahujících se k tématu práce děkuji paní Zuzaně Formánkové z barrandovského archivu.

V neposlední řadě děkuji svým rodičům a své přítelkyni za nesmírnou shovívavost k tomu, že jsem jim v posledních dvou letech věnoval podstatně méně času, než by si zasloužili.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne:

.....

podpis autora

Anotace

Diplomová práce *Obraz české společnosti v normalizačních komediích Petra Schulhoffa* zkoumá československou filmovou produkci 70. a 80. let z hlediska prezentovaných společenských hodnot. Cílem analýzy společných znaků vybraného vzorku filmů je zodpovězení otázky, jaký obraz československé reality normalizační popkultura zprostředkovává, a za užití jakých opakujících se mechanismů. Práce vychází z hypotézy, že také eskapistická zábava v období totality vykreslovala dobu, prostředí, postavy a požadavky na ně kladené v souladu s vládnoucí ideologií, a sloužila tudíž k legitimizaci daného řádu a deklarovaných norem.

Klíčová slova

Normalizace, popkultura, ideologie, komedie, diskurs

Abstract

Submitted thesis *The Portrayal of Czech Society in Petr Schulhoff's Film Comedies of the Normalization Era* analyses the cinematography of the Czechoslovak Republic in the seventies and the eighties through the topic of social and ideological values which they present. Its primary concern is the question what are selected movies saying about Czechoslovak social reality of that time and which instruments of semiotic mediations are used for this purpose. The main assumption of the work is that also escapist entertainment described the era, setting and characters according to norms dictated by the communist government and thus help to stabilize the system.

Keywords

Normalization, popculture, ideology, comedy, discourse

Obsah

1. ÚVOD.....	7
1.1. Otázky, cíle, hypotézy.....	10
2. ČÁST TEORETICKÁ.....	12
2.1 Teoretická východiska a literatura.....	12
2.2 Diskurs, kritická diskursivní analýza.....	14
2. 2. 1 Konkrétní postup.....	17
2.3 Ideologie.....	19
2. 3. 1 Komunistická ideologie a jazyk normalizace.....	21
3. ČÁST HISTORICKÁ.....	27
3.1 Časové a tematické vymezení.....	27
3.2 Historický přehled – počátek normalizace.....	28
3.2.1 Život za normalizace.....	33
3.2.1.1 Životní úroveň.....	33
3.2.1.2 Normalizovaná společnost.....	35
3.2.1.3 Rodina a stát.....	37
3.2.1.4 Volný čas.....	38
3.2.1.5 Genderové vymezení soukromého prostoru.....	39
3.2.1.6 Hospodářská politika.....	41
3.2.1.7 Schválené prostory a dobové emblémy.....	42
3.2.1.8 Nežádoucí jevy.....	44
3.2.1.9 Shrnutí - obecná charakteristika doby.....	46
3.3 Normalizovaná kinematografie.....	47
3.3.1 Normalizační komedie.....	52
3.4 Petr Schulhoff.....	56
4. PŘÍPADOVÉ STUDIE.....	61
4.1 HODÍME SE K SOBĚ, MILÁČKU...?.....	61
4.2 ZÍTRA TO ROZTOČÍME, DRAHOUSKU...!.....	72
4.3 „JÁ TO TEDY BERU, ŠÉFE...!“.....	82
4.4 „JÁ UŽ BUDU HODNÝ, DĚDEČKU!“.....	90
4.5 CO JE DOMA, TO SE POČÍTÁ, PÁNOVÉ... ..	96
4.5 PŘÍŠTĚ BUDEME CHYTŘEJŠÍ, STAROUSKU!.....	107
5. Závěr.....	114
Použitá literatura.....	121
Citované filmy a seriály.....	127
Summary.....	129

1. ÚVOD

„Obeznamenost s minulostí je pro otevřenou společnost nesmírně důležitá. Manipulace dějinami byla společným rysem všech uzavřených společností 20. století, levicových i pravicových. Deformace minulosti patří mezi nejstarší formy kontroly poznání: pokud máte v rukou moc nad výkladem toho, co se stalo (anebo o tom můžete jednoduše lhát), pak máte pod kontrolou i současnost a budoucnost. Je proto pravidlem prosté demokratické uvážlivosti, že občané mají být historicky poučeni.“¹

„Slova jako zlo či totalita nám pomáhají zřetelně se oddělit od minulého režimu, ale zároveň se tím vytěšňují znepokojivé paralely a podobnosti v chování jednotlivců, sociálních skupin či organizací s naší současností. Ideologie a praxe minulých režimů nevznikly ve vzduchoprázdnu, ale organicky vyrostly z moderní společnosti.“²

Překládaná diplomová práce pojednává o ideologických praktikách československých filmových komedií z období normalizace. Podnětem k volbě tohoto tématu byla současná recepce normalizační popkultury v českém veřejném diskursu. Normalizační komedie jsou dodnes často reprízované v televizi, kde je sleduje vysoký počet diváků.³ Domnívám se, že tyto komedie, umožňující vidět oblíbené herce a slyšet zlidovělé „hlášky“, dnes naplňují primárně vegetativní funkci. Tím přispívají ke vnímání normalizační produkce jako běžné

¹ SNYDER, T.: *Intelektuál ve dvacátém století. Rozhovor Timothyho Snydera s Tonym Judtem*. Praha: Prostor, 2013, s. 268.

² ADAMEC, J.: Nedorozumění s totalitou. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 27. 4. 2013, str. 5.

³ Například v žebříčku padesáti nejsledovanějších pořadů na ČT1 v roce 2012 bychom našli komedii *Jak dostat tatínka do polepšovny* (16. místo), filmy *Marečku, podejte mi pero* a *S tebou mě baví svět* sledovalo v lednu 2013 na TV Nova přes 30% diváků. Na *Příště budeme chytřejší, staroušku!* se na Nova Cinema v březnu 2012 dívalo 344 tisíc diváků a šlo o čtvrtý nejsledovanější pořad sobotního večera. Komedii *Hodíme se k sobě, miláčku?* sledovalo v říjnu 2012 v sobotním hlavním vysílacím čase na kanálu Nova Cinema 234 tisíc diváků. *Nejsledovanější pořady na ČT 1. Rok 2012*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL:

<http://img7.ceskatelevize.cz/boas/image/contents/sledovanost/zebricky/2012_celkove/50_nejsled_ct1_2012.pdf>; *Měsíční zpráva o sledovanosti televize. Leden 2013*. [online]. [cit. 2013-06-05] URL:

<https://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:tceNSS6bd5UJ:www.mediaresearch.cz/file/622/mesicni-zprava-01-13.pdf&hl=en&gl=cz&pid=bl&srcid=ADGEESi7C2V-9mcMVhPoavmX-23D_3cxXclo7kVgeNMapRXrhOWLQZQ7woOUCD2xAa6cTo5_78s8Ghf6AgccqT6TyvoOEwQeNd6xuTctBw9Jc3nFiAm4xvzWAZmor6PDkHPk8CPbdO5v&sig=AHIEtbS2xlxgBCGfSixaDv_8Ir2NzQ9Zyw>;

POTUČEK, J.: *Talent jednoznačným vítězem nedělního večera, Nova s filmem Bobule až třetí*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://www.digizone.cz/clanky/talent-jednoznacnym-vitezem-nedelniho-vecera-nova-s-filmem-bobule-az-treti/>>;

POLÁK, L.: *Nova Cinema zasáhla významně do sobotního i nedělního prime timu* [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://www.digizone.cz/clanky/nova-cinema-zasahla-vyznamne-do-sobotniho/>>

součástí dnešního popkulturního milieu, k níž netřeba přistupovat s kritickou ostrážitostí diváka poučeného historickými a politickými souvislostmi.

V důsledku dochází k tomu, že dřívější prostředek ke stvrzování suverenity komunistické moci dnes zakotvuje v podvědomí jako neškodná lidová zábava. Jestliže diváci za normalizace propůjčovali filmům a seriálům manipulační moc tím, že je sledovali,⁴ dnešní apolitické vnímání totalitního umění mimo jiné umožňuje, aby popkultura minulé éry přetvářela podobu současného umění i naše představy o normalizaci. Pakliže je významná část normalizační filmové produkce recipována jako politicky bezpříznaková zábava, má podle mne smysl se ptát, jaký obraz tuzemské reality 70. a 80. let – a za užití jakých označovacích mechanismů – tyto filmy zprostředkovávají.

Normalizační étos je nadále přítomný nejenom ve společnosti, ale ulpěl také v kultuře. Natáčení komedií v podobném duchu jako za normalizace, ať uvědomované či neuvědomované, bývá udáváno za jednu z příčin nízké umělecké úrovně dnešních veseloher. Pomyslný kruh bychom mohli uzavřít konstatováním, že nynější komediální produkce nese normalizační znaky z důvodu preferencí diváků, kteří vůči normalizačním filmům zaujímají smířlivý postoj. Nelze se ubránit dojmu, že neschopnost nebo neochota kritické reflexe normalizační popkultury je příznačná pro převládající postoj k normalizaci, který bychom mohli vyjádřit titulem posledního filmu velkého moralisty českého filmu Evalda Schorma: Vlastně se nic nestalo.

Prvotním podnětem k napsání práce byla rozsáhlá internetové diskuze k recenzi snímku Marie Poledňákové ***Libáš jako Bůh*** na zpravodajském serveru aktuálně.cz.⁵ Autor textu v ní oponoval rozhořčeným diskutérům, z nichž většina nebyla ochotna připustit, že komedie od Poledňákové nesou stigma doby normalizace. Recenzentem předkládané argumenty, jakkoli podle mého mínění správné, ovšem nebyly podloženy detailním rozbořením normalizační filmové tvorby.⁶ Zohledněním implicitních významů se proto pokusím rozkrýt, jaký obraz české společnosti vybraný vzorek stále populárních normalizačních komedií opravdu nabízí. Mým záměrem je blíže popsat ideologicky zatížené znaky a opakující se rétorické figury těchto filmů. Chtěl bych tím poskytnout čtecí mřížku, která by v ideálním

⁴ Jak se domnívá Paulina Bren. BREN, B.: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.

⁵ FILA, K.: Nový film Poledňákové. Bože, bylo nám toho zapotřebí? *Aktuálně.cz*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629392>>.

⁶ Argumenty z recenze jejich autor později rozvedl v obecnější úvaze o implicitní přítomnosti normalizace v současném českém filmu. FILA, K.: Jak pokračuje normalizace ve filmech a v nás. *Aktuálně.cz*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629846>>.

případně měla obohatit další diskuze výše uvedeného typu a usnadnit posuzování toho, nakolik jsou dnešní české filmové komedie poznamenané érou reálného socialismu.

Podobně jako Kamil Fila⁷ nebo Štěpán Hulík⁸ považuji za relevantní ptát se, zda k udržování komunistického režimu nenapomáhaly spíše filmy zdánlivě apolitické, nabízející na povrchu pouze lidovou zábavu, nikoli filmy otevřeně hlásající ideologii.⁹ Právě upozadění přímého ideologického apelu mohlo zvýšit šanci k vytvoření persvaze mezi dílem a divákem, který byl následně ochotnější akceptovat předkládanou verzi normalizační reality.

V současnosti může méně nápadná přítomnost ideologie snižovat potřebu kritického vymezení se vůči prezentovaným obrazům doby. Vnímavějším přístupem k uměleckým reliktním minulosti se ochuzujeme o možnost lépe pochopit normalizační realitu a – skrze ni – také naší současnost.

Fiktivní příběhy pochopitelně nelze považovat za autentický historický dokument. Tím spíše ne, jedná-li se o díla komediálního žánru, k němuž neodmyslitelně patří hyperbola. Předpokládám nicméně, že i zábavu únikového charakteru lze využít jako svědectví o propagovaných modelech chování, hodnotových žebříčcích a ideologických východiscích. Domnívám se, že každý film natočený v určitém čase a na určitém místě nese charakteristiky sociálního fenoménu, ve větší či menší míře odráží paradigma své doby a, jedná-li se o společnost totalitní, replikuje tehdejší oficiální historický příběh. Chování a vlastnosti fiktivních lidských bytostí podle této hypotézy nesou přinejmenším obecné rysy chování a vlastností obyvatel aktuálního světa normalizovaného Československa. Z této perspektivy je také budu posuzovat.

Záměrem práce není hodnotit období normalizace jako takové, ani stupeň pravdivosti obrazu doby, který normalizační komedie podávají. Nebudu rozkrývat důvody, které konkrétního herce či tvůrce přiměly podílet se na výrobě některého z analyzovaných filmů, ani okolnosti, díky kterým mohli tito lidé filmy v nesvobodné době natáčet. Zajímá mne bude výhradně to, co svou narativní strukturou, skrze chování a výroky postav sdělují samotné filmy. Povaha praktické části práce bude převážně analytická a interpretační, nikoli hodnotící ve smyslu etickém. Chtěl bych se tím vyvarovat binárního posuzování komunistické minulosti s utlačovaným lidem na jedné a utlačujícím režimem na druhé straně.¹⁰ Směrodatné pro

⁷ FILA, K.: Moje milovaná normalizace. In *Respekt* 12/2013, ročník XXIV, s. 53-55.

⁸ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 290

⁹ K nim více viz např. KOURA, P.: Filmy smíchu a zapomnění. Obraz „pražského jara“ v českém hraném filmu z období „normalizace“. In *Soudobé dějiny* 3-4/2008, ročník XV, s. 575-606.

¹⁰ K diskuzi na toto téma viz např. polemika Michala Pullmana a Karla Hrubého na stránkách *Dějiny a současnosti*. PULLMAN, M.: Život v komunistické diktatuře. In *Dějiny a současnost*, č. 12, ročník 2011, s. 14-17. HRUBÝ, K.: Totalita, teror a „normalita“ společnosti. Poznámky k článku Michala Pullmana v DaS

vedený výzkum budou hotové umělecké artefakty. Zajímat mne budou možné důvody zvolené reflexe reality a mechanismy, jež jsou k přepisování dějinné skutečnosti používány, jakkoli cesta k odkrytí těchto mechanismů samozřejmě povede přes odkazy ke konkrétním odchylkám od reálné podoby života v normalizaci.

Bez provedení kontextualizace a kritičtějšího sledování se normalizační komedie mohou jevit jako politicky indiferentní produkty kulturního průmyslu. Ani pětadvacet let po pádu komunismu bychom však neměli ztrácet ze zřetele, že se jedná o produkty určité éry a určité ideologie. Opětovným zasazením těchto filmů do souvislostí jejich vzniku nemíním ochudit akt recepce o prvek divácké slasti. Rád bych nicméně poukázal na tu rovinu děl, která při jejich zběžném sledování zůstává skryta. Cílem není implementovat do těchto filmů ideologii zvenčí, ale najít ji v nich samotných. Jinými slovy, nechci zábavný rozměr z komedií vyjmout, nýbrž jej zasadit do širšího kontextu.

Skutečnost, že budu zkoumat pouze omezený vzorek komediálních filmů jediného režiséra, mi znemožňuje předložit vyčerpávající pojednání na téma komedií z doby normalizace. Přesto věřím, že výsledky bádání obohatí současný diskurs normalizační popkultury a usnadní práci těm, kdo se pustí do hledání paralel mezi českou kinematografií v éře před a po listopadu 1989.

1.1. Otázky, cíle, hypotézy

Hlavním cílem práce je popsat a vysvětlit, jak diskurs ideologického státního aparátu ovlivnil podobu šestice filmových komedií režiséra Petra Schulhoffa. Chci zjistit, zda a jak ve filmech obsažené diskursivní konstrukce mohly přispívat k upevnění nerovnoměrných mocenských vztahů, tzn. k posílení vedoucí pozice komunistické strany a k propagaci režimem deklarovaných základních hodnot. Vybraný vzorek komedií by měl posloužit k demonstraci toho, jakou podobu české společnosti vtiskla normalizační popkultura a co tato podoba o tehdejší realitě dodnes vypovídá. Je důležité upozornit, že obraz české společnosti chápu jako komplexní diskursivní konstrukt, který může být v libovolném filmu zpřítomněn pouze částečně, resp. pouze v dílčích projevech (žádný film nedokáže „českou společnost“ obsáhnout v úplnosti). Právě těmito projevy se budu v jednotlivých analýzách zabývat.

12/2011. In *Dějiny a současnost*, č. 3, ročník 2012, s. 14-15. PULLMAN, M.: Ještě k modelu totalitního panství. Odpověď na text Karla Hrubého v *DaS* 3/2012. In *Dějiny a současnost*, č. 4, ročník 2012, s. 14-15.

Po popsání konkrétních projevů ideologie rozkryji dobově nejprůzračnější mechanismy, jimiž do narativu vstupují ideologické významy. Zajímá mne budou opakovaně používané „přesvědčovací“ taktiky a postupy, jichž se konstrukce fikčních světů držela. Má-li každý chronotop svůj specifický komunikační kód, jaký společensko-kulturní kód dominoval v dobových komediích? Jakých ideologických pojmů se užívalo a jakými cestami tyto pojmy stvrzovaly výhodnost společenského konsenzu?¹¹ Jak produkty normalizační popkultury naplňovaly nebo nenaplňovaly obecné charakteristiky žánru komedie a satiry?

Hlavní výzkumnou otázkou je, jak se totalitní ideologie promítla do konkrétních filmů v období normalizace. Za tímto účelem bude nezbytné vyznačit a následně interpretovat konstituční znaky společnosti, přesněji jejího filmového obrazu, tj. převládající postoje, přesvědčení a způsoby jednání hrdinů, zvýznamněné hodnoty a symboly. Dále se budu ptát, zda lze ve sledovaném vzorku filmů vypořádat společné znaky jazyka normalizační moci.

Chceme-li se zabývat normalizační estetikou ve filmu, musíme si přesněji vymezit, co pro ni bylo průzračné. K vyřešení této otázky mi poslouží závěry šestice dílčích filmových analýz. Uplatněným metodologickým nástrojem bude v jejich případě kombinace metod textové a kritické diskursivní analýzy. Věřím, že se mi podaří kromě obrazu české společnosti rekonstruovat rovněž preferované metody jejího zobrazování.

Teoretická část práce blíže představí uplatněnou metodologii a objasní výchozí pojetí základních pojmů, s nimiž budu dále pracovat (diskurs, ideologie, kritická diskursivní analýza). Samostatně poté v základních obrysech popíšu komunistickou ideologii a nejcharakterističtější rysy její rétoriky. Část historická přiblíží dobový kontext, nejprve v širší perspektivě, posléze se zaměřením na ty dějinné souvislosti, které byly určující pro mechanismy šíření kulturní politiky prostřednictvím kinematografie. V této části práce se rovněž pokusím nastínit podstatu tzv. „socialistického způsobu života“, potažmo charakterizovat ty z jeho aspektů, kterými se dané období odlišovalo od epoch předcházejících a následujících, a které se zároveň výrazněji obtiskly do zkoumaného vzorku filmů.¹² Před jednotlivými případovými studii ještě ve stručnosti shrnu filmovou tvorbu Petra Schulhoffa a vymezím jeho pozici mezi barrandovskými režiséry. V části praktické, využiji teoretických východisek a historických fakt k rozkrytí šestice vybraných komedií.

¹¹ Právě formální akceptování konsenzu bylo podle Michala Pullmana podstatnější než konkrétní náplň ideologie. PULLMAN, M.: *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*. Praha: Scriptorium, 2011.

¹² Abych předešel násilnému vkládání významů do filmů, konečný výběr relevantních tematických okruhů jsem provedl v souladu se závěry analýz. Původně výrazně obsáhlejší kapitolu jsem tedy zredukoval tak, aby obsahovala pokud možno informace přínosné pro případové studie.

2. ČÁST TEORETICKÁ

2.1 Teoretická východiska a literatura

Není důvod se domnívat, že za normalizace byl vliv masových sdělovacích prostředků na veřejné mínění výrazně silnější než v současnosti. Mediální prostor nicméně nabízel mnohem méně možností k názorové pluralitě, a tím spíš se stal vhodnou oblastí k důsledné ideologické infiltraci. Systém barrandovské dramaturgie de facto vylučoval vznik filmů, které by byly zcela nepoznamenané komunistickou ideologií.

Zkoumání vztahu popkulturních fenoménů a ideologie probíhá v posledních letech na poli různých oborů a za využití rozmanitých metodologických přístupů. Pro tento výzkum budou relevantní ty práce, které terminologicky či metodologicky spadají do oblasti kulturních studií. Zvláště pak ty z nich, které si kladou za cíl postihnout obecné znaky normalizačního jazyka a mechanismy označování, jimiž do mediálního diskursu normalizace pronikaly ideologické významy.

V souladu s východisky kulturních studií upustím od tradiční distinkce vysokého a nízkého, lidového a elitního umění. Slovy Umberta Eca, výsledky bádání je třeba poměřovat kvalitou metody, nikoliv kvalitou objektů.¹³ Dobová filmová produkce pro mne bude především pramenem pro poznání ideologie a ideologických praktik normalizačního režimu.

Dosavadní uplatnění metod kulturních studií na audiovizuální tvorbu normalizace se vztahovalo převážně k televizním seriálům Jaroslava Dietla¹⁴ a jiných tvůrců.¹⁵ Častým tématem filmovědných studií o normalizaci byly způsoby uchopení partikulárních dobových fenoménů (ekologie, mládež, historická tematika) a studie věnované filmům otevřeně artikulujícím závěry posrpnových stranických sjezdů (*Tobě hrana zvonit nebude*, *Hroch*, *Za volantem nepřítel*).¹⁶ Z populární produkce se větší pozornosti dostalo crazy komediím

¹³ ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006, s. 29.

¹⁴ BREN, B.: *Zelínář a jeho televize*.; REIFOVÁ, I.: Synové a dcery Jakuba skláře: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In *Mediální studia*, 1/2007, ročník II, s. 34-67.

¹⁵ Viz např. sborník BÍLEK, P. A., ČINÁTL OVÁ, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010.

¹⁶ Viz např. obsah chystané publikace o normalizační filmové a televizní tvorbě [online]. [cit. 2014-18-02]. URL: <<http://www.ustrcr.cz/data/pdf/projekty/film-dejiny/priloha04.pdf>>; KOURA, P.: *Filmy smíchu a zapomnění*.

zasazeným do smyšlených světů,¹⁷ případně filmům některých výrazných autorských osobností.¹⁸

Inspirací a částečně i vodítkem při rozkrývání dobově příznačných praktik pro mne byly studie o normalizační popkultuře. Podrobněji se v sémantických analýzách konkrétními mediálními projevy normalizační znakové soustavy zabývali Petr Fidelius (*Řeč komunistické moci*), Milan Šimečka (*Obnovení pořádku, Konec nehybnosti*), Alex Röhrich (*Ideologie, jazyky, texty: analýza a interpretace textů Rudého práva z roku 1953 a 1975 a Práva z roku 1997*) a Vladimír Macura (*Šťastný věk*). Obecné znaky umění totalitních režimů ve své studii analyzoval Miloslav Petrussek (*Umění totalitních režimů jako sociální fenomén*). Povahu českého národa, jejíž formování bylo ovlivněno ideologií, se pokusili popsat Václav Havel (*Moc bezmocných, O lidskou identitu*) nebo Ladislav Holý (*Malý český člověk a velký český národ*). Neopominutelnou inspirací při zvažování možného metodologického uchopení tématu pro mne byla analýza ideologie v normalizačním seriálu *Synové a dcery Jakuba skláře* od Ireny Reifové (*Synové a dcery Jakuba skláře: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let*) a teoretická část knihy Michala Pullmana *Konec experimentu: Přestavba a pád komunismu v Československu*.

Souhrnné informace o normalizační kinematografii jsem čerpal předně ze dvou kratších textů Jaromíra Blažejovského (*Čas sluhů, Normalizační film*) a z popisu systému normalizační dramaturgie od Ivana Klimeše (*Modely filmové dramaturgie*). Mimořádně cenná pro můj výzkum byla doposud jediná ucelenější, ideologicky nezatížená odborná publikace o normalizační kinematografii od Štěpána Hulíka (*Kinematografie zapomnění*). Primární pramen, dochovanou výrobní dokumentaci ke konkrétním filmovým titulům, uloženou v archivu Barrandov Studio a.s., jsem využil při zjišťování detailů o produkční historii zkoumaných filmů. Základní historická fakta o vzniku a průběhu normalizace mi poskytly zejména knihy Jana Křena (*Dvě století střední Evropy*), Vladimíra Srba (*Tisíc let obyvatelstva českých zemí*) a Milana Otáhalu (*Opozice, moc, společnost 1969-1989: Příspěvek k dějinám „normalizace“*).

Text *Poučení z krizového vývoje*, ideologické kulturní „příručky“ (např. *Základní směry rozvoje ČSR, Dějinné poučení KSČ a kultura*) a články z dobových periodik, zejména

¹⁷ HANÁKOVÁ, P.: „The Films We Are Ashamed of“: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s. In: *Koht Ja PaiK/ Place and Location. Studies in Enviromental Aesthetics and Semiotics*, 2008, č. 7, s. 105-117; KOKEŠ, R.: Teoretizování o žánrové povaze a fikčních světech českých sci-fi komedií. In *Iluminace*. Praha: Národní filmový archiv, 2011, roč. 23, č. 3, s. 71-92.

¹⁸ ČINÁTL, K.: Menzelův Hrabal aneb Poezie normalizace. In *Cinepur* 69, č. 5-6 2010, s. 24-29; PŘÁDNÁ, S.: Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové v sedmdesátých letech. In: *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v 70. a 80. letech*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 365-375.

z časopisů o umění a z kulturní rubriky *Rudého práva*, mi posloužily k rekonstrukci oficiálních požadavků na normalizační kulturu a k pochopení oficiálních představ o „socialistickém způsobu života“.

Jakkoli nechci snižovat přínosnost metod orální historie, prvořadým pramenem pro poznání komunistického režimu pro mne bylo to, co o sobě vypovídal režim samotný. Subjektivní výpovědi pamětníků jsem s ohledem na zvolené téma a perspektivu nepovažoval za směrodatné a ponechávám tento metodologický přístup v kompetenci jiných badatelů. Pramenem představujícím neoficiální podobu života za normalizace, jak ji vnímali tehdejší občané, pro mne byly vzpomínky pamětníků zaznamenané v kolektivní monografii *Obyčejní lidé...?! Pohled do života tzv. mlčící většiny. Životopisná vyprávění příslušníků dělnických profesí a inteligence*.

2.2 Diskurs, kritická diskursivní analýza

Písemná i audiovizuální sdělení každé doby jsou produkována a recipována v rámci konkrétní diskursivní praxe, tj. souboru norem a pravidel charakteristických pro konkrétní období a konkrétní médium. Tato praxe je dále řízená specifickými pravidly na základě společenského kontextu. Normalizační komedie, jimiž je vymezeno téma této práce, si můžeme představit jako texty reagující na dobové společenské dění a zároveň jako texty, jejichž podoba byla výrazně formována převládajícím diskursem. Od předpokladu, že význam každého sdělení je utvářen diskursem, případně diskursy, byla odvozena metoda práce, kterou je v širším pojetí diskursivní analýza.

Diskursivní analýza si klade za cíl přiblížit diskursy, v jejichž rámci text vzniknul. Za východisko těchto teorií slouží předpoklad formativního významu jazyka pro běžnou životní zkušenost. Diskurs v nejobecnějším významu zahrnuje veškeré formy sociální komunikace vedoucí k produkci textu, libovolný systém výroků, které jsou v zájmu vzájemného mezilidského porozumění koherentním způsobem regulované. Toto pojetí vychází z konceptu Michela Foucaulta, podle kterého je každá promluva realizována ve skutečném světě, tj. v předem vymezeném prostoru s dějinně danými omezeními.¹⁹ Pravdivost, relevance a význam každé reprezentace světa přímo vyplývá z konkrétního historického kontextu. Náš pohled na svět není z hlediska diskursivní analýzy nikdy neutrální, nýbrž vždy historicky a kulturně determinovaný.

¹⁹ FOUCALT, M.: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2002.

Diskurs stanovuje hranice jazyka, kterým lze v psané nebo mluvené podobě pojednávat o určitém fenoménu. Ovlivňuje zároveň náplň i formu promluvy, podílí se na definování toho, co je v určitém kontextu a s ohledem na dané téma akceptovatelné. Diskurs stanovuje pravidla psaní, mluvení a přemýšlení o určitém tématu a tím utváří také slovník a vzorce chování každého jednotlivce. Nahlížený skrze teorie diskursu, představuje jazyk sociální praxi, jejíž podoba je konstituována společností a která zároveň sama podobu společnosti ovlivňuje. V negativním pojetí diskurs omezuje určité způsoby mluvení a chování, vymezuje, co může být řečeno. Reprezentace přítomnosti se vždy nachází v těsné souvislosti s dominantním politickým diskursem doby. V komunistické či jiné totalitě budou veřejná diskursivní pole s vysokou pravděpodobností vymezená úžeji než ve zřízeních povolujících větší názorovou pluralitu.

Petr Fidelius chápe komunismus jako v podstatě autonomní jazyk s vlastními sémantickými pravidly.²⁰ Obdobně popisuje Vladimír Macura svět socialismu jako sémiotický konstrukt, jehož znakový systém vyžaduje specifický metodologický přístup.²¹ V tomto smyslu sloužil jazyk režimu s jeho svébytnou znakovou soustavou jako hlavní nástroj k ovládnutí mas. Lze předpokládat, že vláda totalitních režimů má nadřazený přístup k tvorbě diskursu a její ideologie nastoluje jen takové problémy, které sama dokáže vyřešit. Problematickými otázkami se nezabývá. Díky ovládnutí diskursu může strana konstituovat takovou verzi světa, která jí pomůže udržovat nerovnocenné mocenské vztahy. Ve své práci vycházím z předpokladu, že na podmanění diskursu se dobové komedie podílely také tím, že prezentovaly shora programově diktovaný politicko-společenský model.

Diskursivní analýza v nejširším smyslu analyzuje způsoby, jimiž je v jazyce a jiných znakových systémech včetně filmu konstruována realita. Kritická diskursivní analýza (dále CDA) se pak zabývá způsoby, kterými jsou významy produkovány používáním jazyka uplatňované k upevnění a udržení nerovnoměrných mocenských vztahů. Oblastí jejího zájmu jsou mechanismy a praktiky sloužící k potvrzování, legitimizaci a reprodukci společenských vztahů moci a dominance. CDA prozkoumává determinaci mezi diskursivní praxí a širšími společenskými a kulturními strukturami, vztahy a procesy.²² Hlavním cílem metody je poukázat na to, jak diskursivní praxi formuje ideologie. Ačkoli neexistuje jediný schválený postup diskursivní analýzy, v obecných rysech bychom ji mohli popsat jako metodu interpretace textu, která zkoumá, jak jsou texty organizovány, jaké diskursivní strategie přesvědčování a ovlivňování jsou v nich aplikovány a jak jsou do nich vkládány významy.

²⁰ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.

²¹ MACURA, V.: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008, s. 13.

²² FAIRCLOUGH, N.: *Critical Discourse Analysis*. London: Longman, 1995, s. 132.

Norman Fairclough, jeden z významných představitelů CDA, zavedl trojdimenzionální pojetí diskursu jako textu, diskursivní praxe a praxe socio-kulturní. Na první úrovni se toto schéma zabývá textem samotným, jeho slovní zásobou, gramatikou, strukturou textu, otázkou, kdo je nositelem sdělení a jaký jazyk z hlediska formy používá. Na druhé úrovni je objektem výzkumu interpretace textu, identifikace diskursů užitých při jeho konstituování a popis vzájemných vztahů mezi těmito diskursy. Třetí úroveň je tvořena společenským kontextem, sociálními determinantami, ideologií.

Významným aspektem Faircloughova konceptu diskursu je problematika moci skupin či jednotlivců. S její pomocí může diskurs ovlivňovat obsah vědění, vztahy mezi subjekty i identitu subjektů, které k moci nemají přístup. Produkt mocenského diskursu se následně podílí na konstrukci sociální reality a předem schválené podoby světa, která upevňuje mocenské postavení těch, kteří mají médium pod kontrolou. Možnost zasahovat do podoby diskursu, určovat, které výrazy (a v jakých kontextech) se smí stát jeho součástí, přispívá k reprodukci moci, která má přirozeně dopad na žitou sociální praxi. CDA by měla ozřejmit, jak byl politickou mocí komunismu konstruován a ovlivňován jazyk normalizačních filmů a jaké byly jeho funkce. Primárně hledaným a zohledňovaným diskursem bude diskurs komunistické ideologie.

S ohledem na svébytnou syntax filmového média uplatním při deskripci, první ze tří Faircloughem navrhovaných fází CDA, metodu textové analýzy, užívanou jak v lingvistice, tak ve filmových studiích. Předmětem textové analýzy je v nejobecnějším smyslu obsah konkrétního sdělení. V užším vymezení zkoumá narativní metody, systémy a funkce. Cílem nebude komplexní (neo)formalistická analýza zvolených filmů, zahrnující hledání dominanty, popis organizační struktury nebo segmentaci syžetu. Zaměřím se výhradně na odkrytí a popsání ideologicky zatížených kódů a na jejich funkci v celku vyprávění. Formální stránkou textu a strukturou textu se budu blíže zabývat tam, kde by mohly pomoci pochopit, jak charakteristické vyjadřovací prostředky diskursu slouží k artikulaci ideologicky zabarvených sdělení. Při textové analýze filmů mne tudíž budou zajímat přednostně ty znaky, jejichž význam je odvozen od dominantní ideologie, tj. znaky, jejichž význam by se změnil přesunutím do odlišného politického a společenského kontextu.

Jelikož CDA oproti samotné textové analýze nezohledňuje pouze explicitně sdělované informace, ale také sdělení implicitní, případně vynechaná, je lingvistické charakteristiky textu nezbytné vnímat v širším kontextu, který pomáhá pochopit dopad textu na sociální realitu. CDA s jejím tříúrovňovým pojetím diskursu by měla pomoci lépe pochopit nejenom kulturní produkci zkoumané doby, ale rovněž její obecnější socio-historické determinanty.

Věřím, že zvolená kombinace textové a diskursivní analýzy přispěje k odhalení ideologicky zatížených významů zkoumaných filmů a k rozkrytí některých označujících praxí využívaných komunistickou mocí nezávisle na konkrétním díle.

2. 2. 1 Konkrétní postup

Po rekonstrukci procesu schvalovacího řízení a samotného natáčení filmu na základě dochovaných dokumentů z Barrandovského archivu přistoupím k samotnému rozboru. Prvním krokem bude vymezení hlavních tematických oblastí každého filmu, hlavních problémů, k nimž se filmy vyjadřují. Poté se soustředím na znaky související s konkrétním dějinným obdobím a na jejich vliv na vztahy mezi postavami a na chování postav. Do větších detailů se budu zabývat hodnotovou strukturou normalizačního konsenzu v podobě, v jaké jej reprezentují postavy filmů. Od dílčích projevů následně přejdu ke společenským rámcům, k důvodům, proč se postavy s určitou charakteristikou mohou chovat zobrazovaným způsobem.

Směrodatné pro mne u každého z šesti vybraných filmů budou společné znaky ve vykreslení doby, prostředí, postav a požadavků na ně kladených. Budu hledat významy, které vysvětlují nutnost zachování stávajících poměrů, potažmo nezbytnost udržení vedoucí úlohy KSČ, a reprodukuji názory, přesvědčení a postoje spojené s komunistickou ideologií. Zaměřím se na procesy a referenční rámce, které dávají faktům jejich hodnotu, pokusím se dekonstruovat kulturní logiku, jejímž prostřednictvím jsou objekty vytvářeny.

Zvlášť vysokou míru ideologické nasycenosti předpokládám u reprezentace dobových emblémů.²³ Kromě nich mne budou zajímat znaky přímo i nepřímo odkazující k politické, ekonomické a společenské situaci, slovník postav, jako i jejich hodnotová orientace, která byla nebo mohla být formována společenským diskursem (morálka, stereotypy, vztah k majetku). Dále zohledněnými skutečnostmi bude prostředí, v nichž se filmy odehrávají, souvislost mezi profesí postav a jejich vnějším projevem, vztah mezi veřejným a soukromým prostorem, opakující se témata vedených dialogů, způsob prezentace kapitalismu a Západu obecně, zdroje štěstí a zklamání, jevy s jednoznačně pozitivní a jednoznačně negativní

²³ Emblémy rozumím okamžitě rozpoznatelné znaky s jednoznačnou, významově ustálenou funkcí. Jejich smyslem je převedení skutečnosti na obecně srozumitelná fakta, u nichž je předpokládáno jednoznačné přijetí recipienty. Jiná než ideologií schválená interpretace se v případě emblémů považuje za nežádoucí a možnosti alternativního výkladu by tudíž měly být pokud možno minimální, což ve výsledku přispívá k přijetí emblému jako jevu přirozeného, jehož význam nevzbuzuje pochyby. Omezení okruhu konotací nás zpětně upozorňuje na existenci vládnoucího aparátu, kterému kontrola přípustných významů slouží k ovládnutí společenského diskursu. K vymezení emblému, jak jej v práci budu chápat, viz MACURA, V.: *Znamení zrodu.: České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H&H, 1995.

konotací. Zjednodušeně budu hledat takové komponenty narativu, které vystihují základní ideologické principy doby.²⁴

Pokusím se rovněž postihnout dopad implementace dobově příznačných jevů, objektů a myšlenek a modelů chování postav na narativní strukturu filmů. Bude mne zajímat zejména to, jak jsou ve filmu nastolovány (tj. jakou mají příčinu) a jak řešeny konflikty, kdo jsou jejich nejčastějšími původci. Všimát si budu také toho, jakou psychologickou proměnu prodělávají postavy a jaké jsou jejich motivace a cíle a jsou-li úspěšné v jejich dosahování, jak se konec filmu vztahuje k jeho začátku, jaký je obecný charakter narativní struktury (lineární, cyklický, epizodický). Opakující se postupy při výstavbě narativu, vytváření konfliktů, rovněž přispívají k lepšímu pochopení obecných znaků jazyka normalizované československé kinematografie. Odhalení opakujících se taktik legitimizace určitých situací a rámcová charakteristika uplatňované dramaturgie by mělo být nápomocné v odkrývání mechanismů konstrukce a stvrzování normalizačního konsensu a pomoci odhalit, jakými cestami byl zajišťován posrpnový stav „obnoveného pořádku“.

Diskursivní analýza zahrnuje širší politický, kulturní a sociální kontext neboli diachronní sledování proměn diskursu v různých uměleckých artefaktech a dějinných obdobích. Nebudu usilovat o komplexní pokrytí veškerých souvislostí a detailní zmapování diskursivních proměn ve sledovaném období. Pokud nicméně zaznamenám výraznou proměnu diskursu, upozorním na ni za zohlednění politicko-společenského kontextu dané doby. Sledování diskursu ve filmech natočených v průběhu delšího časového období by mělo usnadnit hledání stálých charakteristických znaků diskursu.

Zvolený typ analýzy nevychází z předem určených kategorií, ale z konkrétního produktu ideologie, v němž jsou tyto kategorie hledány. Tematické a motivické okruhy k analýze proto blíže vymezím teprve na základě „pečlivého čtení“ jednotlivých filmů. Tímto krokem bych se chtěl vyvarovat redukci komplexu mnoha střetávajících se diskursů na omezené množství předem stanovených tezí.

Metoda diskursivní analýzy ze své kvalitativní podstaty vyžadovala omezit zkoumaný vzorek prvků. Přes snahu o zaměření na charakteristické, dobově příznačné jevy si uvědomuji, že závěry mého bádání budou vždy a bezpodmínečně pouze jednou z verzí reality, rekonstruovanou v určitém diskursu s vlastními limity. Jako takové nemohou aspirovat na úplné vysvětlení a porozumění zkoumané problematiky. Analýza pouze určitého typu znaků, zvolených ve víře, že mi pomohou se zodpovězením výzkumných otázek, může vést

²⁴ Podobně jako Irena Reifová v dříve citované studii o seriálu *Synové a dcery Jakuba Skláře*. Reifová používá ze sémiotiky převzaté označení „textové orientátory“: REIFOVÁ, I.: *Synové a dcery Jakuba Skláře*.

k opomenutí některých kontextových atributů, jejichž zohlednění by mohlo ovlivnit nesené významy. Nelze vyloučit přehlédnutí pro výzkum důležitých znaků, nacházejících se vně sledovaných kategorií. V neposlední řadě budou některé poznatky práce založené na představě diváka dekodifikujícího ideologicky zatížená díla v takovém kódu, jaký předvídal autor.²⁵ Tento ideální divák naplňuje intenci díla a přejímá z něj myšlenky, které odpovídají ideologickým záměrům, a film jej zpětně formuje zamýšleným způsobem. Teprve nástroje recepčních studií, k jejichž užití jsem s ohledem na rozsah práce nepřistoupil, by nám pomohly odhalit mezery podobně zevšeobecňujícího předpokladu.

2.3 Ideologie

Ideologii lze obecně popsat jako uměle zkonstruovaný systém idejí a přesvědčení, které nejsou nutně pravdivé a ani nevycházejí z historické danosti.²⁶ Charakteristickou je pro ideologii její provázanost s působením mocenského aparátu. Vztáhnuto na normalizační kinematografii, Filmové studio Barrandov bylo plně podřízeno požadavkům komunistické strany. Vymezení pojmu ideologie by nám mělo pomoci lépe pochopit, jak jsou limitovány veřejné diskursy v totalitním zřízení.²⁷

Ideologii v souladu s Eagletonovým pojetím nechápu jako „falešné vědomí“, jako fixní, jednou a provždy daný soubor přesvědčení s absolutní platností. Takovéto ustrnutí by ideologii znemožnilo reagovat na praktické okolnosti života v proměnlivém socio-historickém kontextu. Svou právoplatnost musí ideologie opětovně stvrzovat dle aktuálních vnějších podmínek. Jedním z významných prostředků tohoto sebe-stvrzování jsou média. K odkrytí ideologie považuji za vhodné zkoumat její projevy nikoli zevšeobecně, nýbrž v blíže vymezeném historickém diskursu a na konkrétních příkladech. Ideologii proto budu odkrývat skrze její jednotlivá vyjádření ve filmových komediích.

Ideologie, která naplňuje svou funkci, by měla upevňovat preferované hodnoty ve vědomí občanů, přispívat k tomu, že určité události, způsoby jednání a vztahy budou chápány

²⁵ Například Stuart Hall přitom označoval média za místa, kde naopak dochází k bitvě ideologií, kde se individualita příjemce střetává s propagandistickou účinností textu. DANIEL, O., KAVKA, T. MACHEK, J. a kol.: *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2013, s. 17.

²⁶ Výchozím textem při vymezování pojmu „ideologie“ pro mne byla kniha Terryho Eagletona. EAGLETON, T.: *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.

²⁷ Éru normalizace chápu jako totalitní na základě vymezení Raymonda Arona. Podle něj mezi znaky totalitních režimů spadá například průnik strany do soukromé sféry, státní monopol prostředků přesvědčování a prostředků násilí nebo podřízení ekonomických a profesních aktivit státu. ARON, R.: *Demokracie a totalitarismus*. Brno: Atlantis 1993.

jako legitimní nebo vhodné. Smyslem ideologicky podmíněných významů je přitom nastolení a zachování dominance jedné společenské skupiny nad druhou. Takovéto společenské uspořádání, včetně konkrétních typů jednání, je pomocí ideologie systematicky ospravedlňováno a vysvětlováno jako jediné přípustné. Zájmy jedné skupiny se díky působení ideologie stávají široce přijatelnými. Shora diktované požadavky se mění ve všeobecně akceptovanou normu, podle které majorita usměrňuje své jednání. Ideologie nastoluje iluzi, že jednat podle s ní znamená jednat v obecném zájmu. Jak by měly dosvědčit případové studie, ve filmech Petra Schulhoffa bylo této iluze konsenzu často docilováno vyloučením alternativy, která by nenaplněovala požadavky vyhovující ideologii.

Podmínkou široké uplatnitelnosti ideologie je její masová srozumitelnost a možnost jejího bezproblémového vyjádření a následného šíření prostřednictvím jazyka či obrazů. Dostatečně rozšířená ideologie se stává společensky sdílenou, ať v rámci kultury, skupiny či sociální třídy. Přednostně mne budou zajímat postupy použité při dosahování tohoto sdílení, tzn. prostředky, jakými filmy ideologii vyjadřují a zatajují. Komédie je pro svou širokou popularitu optimální formou pro naplnění ideologickým obsahem. Všimnout si proto budu také toho, jak konkrétně je k ideologicky zabarveným sdělením využíván komediální žánr.

Z hlediska CDA můžeme ideologii popsat jako diskurs autoritativní, který rétorickými prostředky neustále vymezuje a obhajuje hranice přípustného, určuje, v jakém kontextu se mohou znaky používat. V návaznosti na myšlenky Louise Althussera pro mne ideologie bude směrodatná jako koncept měnící diskurs v univerzální skutečnost.²⁸ Podle Althussera dominantní ideologie na občany apeluje prostřednictvím ideologického státního aparátu, který slouží k udržování dojmu společenského konsenzu. Toto pojetí ideologie tudíž chápe za cíl ideologického působení navození neměnného řádu, jež zabezpečí trvání vládnoucího režimu, jehož nárok na moc je ospravedlňován domnělou objektivitou (v případě komunismu přímo vědeckou).²⁹ Vytvářený dojem jednoty má přispívat k názorové homogenitě, jež je v případě formálních ideologií (tzn. těch, jež se neutvořily vyjednáváním, ale vznikly a působily shora dolů) přímou podmínkou jejich existence.

Příznačné pro filmy z doby normalizace je explicitní zapojení reprezentantů represivní složky státního aparátu (příslušníci VB, SNB) do vyprávění. Nejedná-li se o zločince, kteří teprve musejí být zpacifikováni, reagují postavy na požadavky represivních složek se vzorovou poslušností. Snaha vyjednávat v těchto případech představuje přitěžující okolnost

²⁸ ALTHUSSER, L.: Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971. P. 127 – 187. [online] [cit. 2013-06-09] Dostupné z: < <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm> >

²⁹ Touto vědou měl být marxismus-leninismus, viz např. SUK, J.: Vědecký komunismus. In *Paměť a dějiny*, č. 3, ročník 2009, s. 126-128.

(viz rozbor filmu *Hodíme se k sobě, miláčku?*). Třebaže nebylo zapojení represivního aparátu během normalizace zdaleka tak časté jako v 50. let, a stranické vedení preferovalo hledání kompromisu mezi jejími požadavky a ústupky, k nimž byli ochotní občané, filmy divákovi představují vyžadovaný model chování pro případ, že bude sám konfrontován s represivním aparátem.

Ideologie určuje, jakým způsobem budou určité myšlenky a hodnoty fabulovány, jak budou vneseny do vyprávění. Následným cílem ideologie je přimět konzumenta k přijetí „jejích“ idejí jako něčeho přirozeného a neměnného. Realita filtrovaná optikou vládnoucí ideologie zastírá svou konstruovanost a je prezentována jako obecně platná, jako přirozený produkt reality. Legitimity ideologie je podle Eagletona dosahováno sjednocením, racionalizací, naturalizací a univerzalizací. Tyto vyjednávací taktiky podmiňují rezistenci ideologie vůči proměnám společenských potřeb a umožňují jí účinně reagovat na pronikání cizích ideologických vlivů. S jejich pomocí jsou partikulární mocenské zájmy překódovány na přirozenou danost.

Při analýze vybraných filmů budeme přikládat zvláštní význam praxe univerzalizace neboli zevšeobecňování dílčího na široce akceptované. Hodnoty a zájmy specifické pro určité místo a čas jsou předkládány jako dlouhodobě platné pro celou společnost. Falešná univerzalizace nezbytně nastává po selhání univerzalizace skutečné. Za normu jsou vydávány takové hodnoty, které nevycházejí z reálné společenské situace, často jsou s ní naopak v přímém rozporu. Navození dojmu těsného vztahu mezi ideologií a společenskou realitou nicméně hraje významnou roli při vymezování prostoru pro případnou kritiku ideologie, jenž by měl být minimální, ideálně žádná.

Po obecném vymezení kategorie „ideologie“ shrnu v následující části práce základní rysy a mocenské mechanismy ideologie komunistické. Jednak za využití sdělení, které o sobě formulovala ideologie samotná, jednak s pomocí textů, které se tuto ideologie snaží dekonstruovat.

2. 3. 1 Komunistická ideologie a jazyk normalizace

Oficiální státní pravdou komunisticky řízených států byla marxisticko-leninská ideologie. Skrze ideologický rastr se vnímaly nejen veškeré skutečnosti z oblasti veřejného života a kultury, ale rovněž charaktery jednotlivců. Režim stanovoval typy rolí, jež lidé mohli ztvárňovat. S rolí byla zároveň přijímána ideologie a tím docházelo ke stvrzení nároku režimu

na existenci. Ideová stránka uměleckého díla byla považována za neoddělitelnou od jeho kvalit estetických. Budeme-li pokračovat v této myšlenkové linii, zájmem strany byla konstrukce takových fikčních světů, jejichž vnější ustrojení mohli diváci snáze přijmout za své. Neboť ochota akceptovat předkládanou realitu vyjadřovala víru ve společnost, jakou ideologie vyžadovala a povolovala, mělo umění odrážet určitou schválenou verzi socialistického způsobu života.

Shora implementovaný diskursivní rámec předurčoval, které vyjadřovací prostředky jsou přípustné. Kdo k vyjádření používal rámec oficiálního diskursu, musel s ohledem na možné postihy respektovat jazyk totalitní moci. Proto lze v psaném projevu snadno odlišit texty oficiálních autorů od textů disidentů a ve filmové tvorbě produkci státního filmu od produkce filmových amatérů. Úzká vazba mezi ideologií a uměním vede k domněnce, že zkoumat řeč komunistické strany na konkrétních případech znamená zkoumat samotnou podstatu fungování vládnoucího režimu. Obsahy a způsoby šíření komunistické propagandy pomáhají lépe poznat, jak strana stvrzovala svou suverénnost a získávala mocenskou převahu nad občany.

Ideologickým kánonem, jehož rétoriku za normalizace kopírovaly nejenom oficiální stranické písemnosti, ale rovněž mnohá umělecká díla, bylo *Poučení z krizového vývoje*, otištěné v lednu 1971 nejprve na stránkách *Rudého práva* a posléze vydané nákladem několika milionů výtisků.³⁰ *Poučení* představovalo zakládající dokument monopolní komunistické řeči a společně s jinými psanými či vyřčenými manifestacemi moci vydávalo vedoucí postavení komunistické strany za objektivní danost. Cílem *Poučení* bylo ustanovení dispozitivu komunistické moci na základě jednostranné interpretace českých dějin, zvláště událostí roku 1968.

Novodobé dějiny českého a slovenského národa jsou v *Poučení* charakterizovány jako dějiny boje za národní a sociální svobodu. Chyby, k nimž při cestě k socialismu došlo, jsou připisovány jednotlivcům, kteří se podle dokumentu vyznačovali charakterovými vadami, z nichž jsou mezi nejopovrženější řazeny licoměrnost a maloměšťácký negativismus. Dokladem tvůrčího podřízení se textu *Poučení* může být časté využívání individualistických maloměšťáckých postav jako negativních vzorů v normalizační filmové produkci napříč všemi žánry.

Ideologický aparát v textu *Poučení* dále otevřeně přiznává šíření ideologie skrze sdělovací prostředky:

³⁰ Podrobnější analýza jazyka *Poučení* viz ČINÁTL, K.: Jazyk normalizační moci. In BÍLEK, P. A., ČINÁTLOVÁ, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 28-42.

„Komunistická strana a socialistický stát musí ovládat všechny nástroje k prosazení svých politických, třídních a ideových cílů. Sdělovací prostředky, tisk, rozhlas, televize, film, jsou nesmírně důležitým nástrojem moci a masové politické výchovy, který se nikdy nesmí vymknout řízení a kontrole marxisticko-leninské strany a socialistického státu, nemá-li se věc socialismu dostat do vážného nebezpečí.“

Častým a otevřeným hlásáním, z velké části za využití masmédií, komunistická ideologie naplňovala jedno z obecných specifíků totalitního zřízení. Neznamená to ovšem, že by ideologie nepůsobila vskrytu. Její explicitní projevy mohou při retrospektivním zkoumání komunistického období právě naopak odvádět pozornost od působení méně nápadného, ovšem vlivnějšího v konečném dopadu na konzumenta mediálních obsahů.³¹

V jiných stranických dokumentech byla jednoznačně deklarována kulturně výchovná funkce státu a cíl dosáhnout trvalých změn ve vědomí lidí.³² Monografie *Dejinné poučenie KSČ a kultúra* za jeden z cílů komunistického umění přímo označuje formování socialistického způsobu života.³³ Lze se domnívat, že produkty normalizační popkultury jako díla zastřešená shora nařízenou ideologií prezentovaly právě tyto vzory vyžadovaného chování a preferovaných životních hodnot, pomáhajících lidem odlišit dobré od špatného.

Klíčovým předpokladem existence byla dle zásad socialistického způsobu života práce, třebaže se paralelně vyžadovalo posilování místa rodiny.³⁴ Právě na ni byl podle Pauliny Bren socialistický způsob života úzce napojen. Představovala rámec pro seberealizaci, prostor, v němž mohl každý svobodně rozvíjet svůj potenciál. Bezproblémový měl být průběh této seberealizace v rodinné sféře zásluhou režimu, který občanům sliboval sociální jistoty a klidný život v soukromí. V návaznosti na tento přenos důrazu nebyl klíčovým indikátorem vysokého životního komfortu plat v zaměstnání, ale dostačující sociální zabezpečení. Obdobně ani převaha nad kapitalistickými státy netkvěla v ekonomické síle Československa. Propaganda vykreslovala život v socialismu jako klidnější a více prostoupený duchovními hodnotami. Pakliže se lidé přesto seberealizovali konzumerismem,

³¹ Orientace výhradně na nejnápadnější projevy politizované kinematografie, na filmy typu *Hroch, Za volantem nepřítel, Tobě hrana zvonit nebude*, přispívá ke zjednodušenému čtení normalizační minulosti jako období se zřetelně rozpoznatelnými opozicemi dobrého a špatného. Cílené opomíjení filmů, které svou propagandistickou funkci dokázaly lépe skrývat, stvrzuje jednostranně odsuzovací nahlížení na normalizaci v duchu antikomunistického diskursu, s jednoznačnou dichotomií „zlé“ strany a „dobrých“ občanů.

³² *Základní směry rozvoje kultury v ČSR*. Praha: Ministerstvo kultury České socialistické republiky, 1972.

³³ *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*. Bratislava: Nakladatelství Pravda, 1983, s. 264.

³⁴ MAREŠ, I.: *Socialistický způsob života a utváření socialistického vědomí pracujících*. Studijní text pro základní stupeň stranického vzdělávání. Praha: Svoboda, 1979.

režim argumentoval vysvětlením, že hmotné statky v socialismu pouze zlepšují kvalitu života a nepředstavují jeho definiční znak.³⁵ Tento rozpor je patrný ve filmech normalizační éry, které sklony ke konzumerismu často otevřeně neodsuzují, spíše s výhradami tolerují.

Odstranění případných nedostatků socialistické společnosti bylo otázkou dobré vůle každého jednotlivce.³⁶ Neboť jednotlivec, nikoli kolektiv, podle ideologických příruček nesl vinu na případných rozporech mezi hlásaným a skutečným stavem věcí. Vládnoucí systém byl z kritického diskursu a priori vyloučen. V případě, že chyba měla systémový charakter, muselo dojít k jejímu překódování, k převedení viny na morálně chybnějšího, pojmenovatelného jednotlivce.

Mezi častý objekt negativního hodnocení patřil kapitalismus, potažmo Západ jako takový. Jeho vymezení probíhalo zpravidla v opozici k socialismu. Zatímco kapitalismus symbolizoval zahálčivost, chudobu, individualismus nebo agresivitu (a tedy válku), socialismus byl naopak dáván do souvislosti s blahobytem, spravedlivým rozdělením prostředků a mírem. Zatímco Západ se v očích dobové ideologie potýkal s dlouhodobou morální pokleslostí, v Československu se vždy jednalo pouze o prohrěšky individuální a řešitelné. Proti neměnnému a nezpochybnitelnému institucionálnímu základu tak stojí chybný jedinec, jehož vady představují přežitky minulosti, nikoli důsledek života v socialismu. Jediná možná kritika tak mohla směřovat odshora dolů, od strany jakožto jádra dělnické třídy k jednotlivcům. Tradičně se v normalizačních filmech setkáváme s negativně vymezenými figurami, které vystupují výhradně samy za sebe a okázale dávají najevo své pohrdání existujícími společenskými celky (René Novák z filmu *Co je doma, to se počítá, pánové...* se například stydí za své češství).

Problém, s nímž si komunistická vláda na vlastním území nedovedla poradit, neexistoval. Veškeré nedostatky byly pouze přechodné a „léčitelné“.³⁷ Výjimku, věčného nepřítele, představoval „infekční“ maloměšťák, jenž také ostatní občany s nedostatečným politickým přehledem ohrožoval „buržoazní nákazou“.³⁸ Výhodnost maloměšťáckého typu pro komunistickou ideologii dokládá většina Schulhoffových komedií, v nichž se maloměšťáci opakovaně stávají nositeli negativních společenských jevů, aniž by byla naznačena možnost jejich charakterové nápravy.

³⁵ BREN, P.: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. New York: Cornell University Press, 2010.

³⁶ V kapitole „Lid a jeho úloha“ tuto myšlenku rozvíjí Petr Fidelius. FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 19-46.

³⁷ K medicínským metaforám komunistické ideologie viz ČINÁTL, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a ve filmu. In SKOPAL, P.: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – ÚSTR, 2009, s. 241-271.

³⁸ HOUSER, J., ŠKAPÍKOVÁ, J.: *Vzpomínáte? Tak takoví jsme byli: 70. léta*. Praha: XYZ, 2009, s. 141, 142.

Kritizovatelné byly pouze jevy s krátkodobou platností, které se nedotýkaly podstaty totalitního zřízení. Obecně bylo snahou strany vytěsnit z veřejného diskursu jakékoli pochybnosti a rozpory zavádějící příčinu ke kritice pořádků. Z veřejného diskursu měly být vyloučena rovněž otevřeně politická témata.³⁹ K odvedení pozornosti sloužilo materiální zabezpečení občanů, kteří mohli volný čas trávit na svých chalupách a podnikových rekreacích pod podmínkou, že se nebudou politicky angažovat, zejména ve smyslu připomínání polednové politiky.

Za určující princip celého normalizačního diskursu označuje Petr Fidelius v návaznosti na popsanou individualizaci viny princip významové redukce.⁴⁰ Jeho konkrétním projevem je redukce problému systémového na problém osobní a tudíž snáze odstranitelný. Jak jsem uvedl výše, podněcovateli konfliktů a nositeli negativních jevů byli jednotlivci, kteří v jakémkoli smyslu (názory, vzezření, materiální zajištění) vybočovali z průměru a narušovali iluzi homogenní občanské společnosti. Na okraji společnosti se tito lidé dle stranického diskursu neocitli zásahem zvenčí. Z kolektivu se vyčlenili sami svým chováním. Fiktivní postavy mohly ze společnosti vyčnívat pouze tehdy, pokud se svými činy podílely na udržování vládnoucího režimu a ideologii stvrzovaly namísto toho, aby ji zpochybňovaly (případ majora Zemana).

Jakékoli odklonění od oficiální ideologie se považovalo za exces, individuální úchylku, tj. za prohřešek spadající do soukromé, nikoli do veřejné sféry. Na vině byl tím pádem vždy jednatel a jeho morální selhání, ne společnost s jejími systémovými vadami. Negativní jevy dle této logiky nebyly podmíněné systémově, nýbrž individuálně. Individualizace nežádoucích skutečností vedla k tomu, že nositeli nešvarů byli osamocení jedinci, nanejvýš malé skupinky osob, které se nechtěly přizpůsobit většině. Početně omezený vzorek zároveň usnadňoval přesné pojmenování a případnou eliminaci elementů, jež narušovaly proklamovaný společenský stav. Zevšeobecnění nedostatků by odporovalo sebe-pojetí systému jako bezchybného celku.

Normalizační diskurs se vyznačoval vysokou autoreferenčností. Sebestředný režim se neustále potřeboval utvrzovat ve své bezchybnosti. Zpochybnění nároku komunistů na vedení národa bylo interpretováno jako snaha o rozvrat společnosti. Žádné alternativní státní zřízení nebylo přípustné. Projevy dominujícího diskursu proto neodkazovaly k aktuálnímu světu, nýbrž pouze zpátky do vlastního znakového systému. K pomyslnému nastavování zrcadla dle

³⁹ Z tohoto omezení vyplývající umrtvení politické satiry, zdá se, trvá do dnešních dnů, jak je patrné z apolitické produkce filmové i televizní (s čestnou výjimkou nedlouho vysílané *České sody*).

⁴⁰ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 47.

tohoto přístupu docházelo na jedné úrovni. K záležitostem strany mohla odkazovat jenom strana samotná.⁴¹

Přiznání celospolečenských chyb bylo přípustné pouze v přísně omezeném rozsahu. Současně s pojmenováním problému však musel být občanům poskytnut interpretační rámec, skrze který měly být negativní jevy určitého typu nahlíženy. Přípustná byla jenom taková kritika, která odpovídala vládní politice, neboť strana vymezovala to, co je správné a pravdivé. Šlo o předem schválenou interpretaci, u níž nehrozilo, že by přerostla v kritiku ohrožující samotné fungování systému.⁴² Jak upřesňuje Milan Šimečka, negativní jevy musely být pojmenovány jednoznačně, bez nejasností vytvářejících prostor pro pochyby a vlastní interpretaci občanů.⁴³ Jednalo se o projev dalekosáhlejší snahy neutralizovat působení neznámých, v praxi dosud neověřených postojů. Podobně nezpochybnitelné škatulkování se uplatňovalo také v jiných oblastech normalizační reality, například při kádrových prověrkách. Zprostředkovaně se pak požadavek jasně rozlišitelných typů projevil v kultuře. Ve fikčních světech zpravidla nebyly přípustné ambivalentní charaktery, které by migrovaly mezi různými typy společenských rolí.

⁴¹ Petr Fidelius k této charakteristice komunistické ideologie uvedl: „*A protože je to režim dokonale sebestředný, do sebe zahleděný a jedině na svém vlastním trvání doopravdy zainteresovaný - ať říká cokoliv, mluví vlastně pořád o sobě. Nestačí mu holý fakt neomezené moci; neustále nastavuje sám sobě zrcadlo, aby se ujistil, že je nejmoudřejší, nejspravedlivější, nejhumánnější, nejpokrokovější atp*“. Ibid, s. 38.

⁴² Ibid, s. 30.

⁴³ ŠIMEČKA, M.: *Obnovení pořádku*. Brno: Atlantis, 1990.

3. ČÁST HISTORICKÁ

3.1 Časové a tematické vymezení

Časové ohraničení práce roky 1974 až 1982 vychází z předpokladu proměnlivosti veřejného diskursu normalizace a vyplývá z formálních, estetických, tematických a sociálně-ekonomických faktorů, jež určovaly podobu a směřování československé kinematografie. Stejně jako nebyla homogenní normalizační společnost,⁴⁴ je zkreslující i představa normalizace jako monolitního období, které v průběhu osmi let kladlo na občany neměnné požadavky. Jakkoli základní ideologická východiska zůstávala stejná. Daný paradox je zakotven v jádru komunistické ideologie, podle které měla teorie na jednu stranu reagovat na nové požadavky praxe, ale zároveň se v žádném případě nesměla odchýlit od základů marxistického myšlení.⁴⁵

Jaromír Blažejovský člení normalizační období do čtyř etap (konsolidace, ofenzivní normalizace, oživení, přestavba) a rozlišuje tři typy filmů (filmy normalizačního období, normalizační filmy a filmy normalizující).⁴⁶ Diplomová práce bude dle jeho taxonomie vymezená etapami ofenzivní normalizace (1972-1977) a oživení (1976-1982). Třebaže se každé z těchto období vyznačovalo nepatrně odlišným způsobem řízení kinematografie, určité zmírnění dramaturgického tlaku lze sledovat nejdříve od druhé poloviny 80. let.

Rozlišení několika fází normalizace a z toho vyplývající zohlednění vývoje na kulturní scéně, by mělo pomoci zdůvodnit proměnlivou reprezentaci určitých jevů ve Schulhoffových komediích napříč časem. Zkoumaný úsek začíná ostrou fází normalizací a končí před počátkem pomalého uvolňování poměrů. Komedialní tvorba Petra Schulhoffa poskytuje optimální vzorek, neboť jeho celovečerní veselohry vznikly právě v rozmezí let 1974 až 1982.

Výchozím materiálem k analýze byly celovečerní komedie režiséra a scenáristy Petra Schulhoffa. Konkrétně tituly *Hodíme se k sobě, miláčku...?* (1974), *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (1976), „*Já to tedy беру, šéfe...!*“ (1977), „*Já už budu hodný, dědečku!*“

⁴⁴ Jan Křen k tomu napsal: „*Společnost normalizovaného státního socialismu vůbec nebyla homogenním, ale složitě diferenciovaným celkem, jehož sociální stupnici formovalo pohlaví, bydliště a nejsilnější příslušnost k hospodářskému odvětví (...)*“. KŘEN, J.: *Dvě století střední Evropy*. Praha: Argo, 2005, s. 892.

⁴⁵ Viz *KSČ a kultura. III. díl 1960-1971. Sborník dokumentů, projevů a článků ke kulturní politice KSČ*. Praha: Vysoká škola politická ÚV KSČ. Katedra kulturní politiky, 1978, s. 188.

⁴⁶ BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Čas sluhů* (1969-1989). In: SYLVESTROVÁ, M. (ed.): *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie - Praha: Exlibris, 2004, s. 106-114.

(1978), *Co je doma, to se počítá, pánové...* (1980), *Příště budeme chytřejší, staroušku!* (1982). Volba padla na komediální žánr nejenom z důvodu jeho přetrvávající popularity, otevírající prostor pro případné budoucí rozšíření práce směrem ke studiím recepcce, ale také kvůli možnosti zasazení filmů do konkrétního žánrového rámce. Můžeme si tudíž klást otázku, jakým způsobem byla ideologie implantována do filmů eskapistického charakteru určených k pobavení diváků a případně zpochybnit stanovisko, podle kterého byla komediální produkce ideologicky méně zatížená než filmy otevřeně využívající rétoriky stranického aparátu. Argumentem pro omezení zájmu na komediální produkci byla zároveň snaha poodkrýt možné příčiny přetrvávání normalizace v současných českých filmových veselohrách.

Důvody volby komediální produkce Petra Schulhoffa bychom mohli shrnout do následujících bodů: a) pevnější zakotvenost jeho filmů ve všednodenní realitě (například oproti fantastickým námětům komedií Miloše Macourka, Václava Vorlíčka a Oldřicha Lipského); b) všeobecná známost Schulhoffovy tvorby (filmy jsou dodnes pravidelně reprízovány v televizi a důkazem jejich přetrvávajícího zájmu o ně může být rovněž vysoké množství hodnotících uživatelů na Československé filmové databázi); c) časové vymezení Schulhoffovy filmografie roky nejtuzší normalizace a „panování“ ústředního dramaturga Ludvíka Tomana na Barrandově; d) stálost užívaných výrazových prostředků napříč režisérovou filmografií. Velké výkyvy bychom zřejmě nenašli ani v díle jiných režimem schválených režisérů, Schulhoff však patřil z komediografů k těm aktivnějším, ke všem komediím si sám napsal námět i scénář a některé jeho filmy pracují s týmiž fikčními postavami.

3.2 Historický přehled – počátek normalizace

„Začíná éra rezignované apatie a obsáhlé demoralizace, začíná éra šedivé totalitně konzumní každodennosti. Společnost byla atomizována, drobná ohniska vzdoru byla zničena, zklamaná a unavená veřejnost se tvářila, že o nich neví, nezávislé myšlení a tvorba se uchýlily do zákopů hlubokého soukromí.“⁴⁷

⁴⁷ HAVEL, V.: *Dálkový výslech*. Praha: Melantrich, 1990, s. 105.

Označení „normalizace“ bylo poprvé použito v Moskevském protokolu z 26. srpna 1968.⁴⁸ Normalizace poměrů byla podle dokumentu podmínkou stáhnutí vojsk Varšavské smlouvy z území Československa. Východiskem z krizové situace měl být návrat k idejím marxismu-leninismu a upevnění pozice Komunistické strany Československa. De facto šlo o navázání na silně prosovětskou poúnorovou politiku, třebaže bez tehdejšího revolučního étosu a bez postihování nepřátel režimu jejich fyzickou likvidací.⁴⁹ Charakter hrozících postihů byl převážně existenční.

Základ vládní politiky představovalo obnovení vedoucí úlohy komunistické strany, obnova kontroly nad médii, monopolizace prostředků represivního a ideologického přesvědčování, plné podřízení ekonomických a profesních aktivit státu, obnovení ekonomické, politické a umělecké izolace Československa od zemí západního bloku, odstranění následků liberalizačních snah činitelů spjatých s pražským jarem.

Plné ovládnutí ekonomiky státu stranou umožňovalo přísnou regulaci přístupu k žádaným komoditám nebo možnosti vycestovat na západ. Politický charakter mělo rovněž kontrolování přístupu k vysokoškolskému vzdělání, které bylo komunistickou stranou drženo jako exkluzivní odměna.⁵⁰ Zlepšení hospodářské situace, povolení přijetí na vysokou školu, případně pozitivní vývoj v jiné z uvedených oblastí, mohly být díky tomuto mocenskému rozložení prezentovány jako navýšení životní úrovně, potažmo jako druh odměny pro občany, kteří zůstávali politicky pasivními. Pozornost věnovanou ve zkoumaných filmech materiálnímu zabezpečení postav lze v tomto kontextu vnímat jako propagaci vládní politiky.

Výraz „normalizace“, resp. konsolidace je oficiálními dokumenty používán v opozičním významu k demokratizačním procesům pražského jara. Záměrem konsolidace tudíž nebylo nalezení pozitivního východiska, nýbrž odsouzení nedávné minulosti a odstranění pozůstatků obrodného procesu. Namísto řešení problémů doby vláda soustředila své síly na vytěsnění odkazu pražského jara z veřejného diskursu, čím byla odkláněná pozornost od přítomných problémů.⁵¹ Podobnou taktiku uplatňoval režim během celého období pozdního komunismu. Namísto řešení problémů se upozorňovalo na nepřítomnost jevů, které se na kvalitě života přímo nepodílely. „Vyřešení“ problému přesměrováním

⁴⁸ Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR (tzv. Moskevský protokol). *totalita.cz* [online]. [cit. 2014-18-02]. URL: <http://www.totalita.cz/txt/txt_prot_mosk_1968.php>.

⁴⁹ O zřeknutí se revolučních snah podle Oldřicha Tůmy svědčí také samotné označení „normalizace“, posrpnový komunismus podle něj již nebyl režimem revolučním, ale v zásadě normálním. TŮMA, O.: *Normalizace 1969-1971*. In: *Polsko a Československo v roce 1968*. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2006, s. 210-221.

⁵⁰ Rozhovor s Ivem Možným v *Lidových novinách*. ZLÁMALOVÁ, L.: Vychováváme zahálčivé lidi. In *Lidové noviny*, 19. října 2013, s. 11.

⁵¹ OTÁHAL, M.: Česká společnost na počátku tzv. normalizace. In TŮMA, O., VILÍMEK, T. (eds.): *Pět studií k dějinám české společnosti po roce 1945*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2008, s. 10-68.

pozornosti k problému jiného typu je narativním schématem společným většině Schulhoffových komedií.

Zpřísnění stranického dozoru vylučovalo jakoukoli občanskou aktivitu s potenciálem ohrožit vedoucí úlohu komunistické strany. Probíhala programová likvidace občanské společnosti. Mezi lety 1969 až 1972 bylo z politických důvodů k pobytu ve vězení odsouzeno 653 osob.⁵² Často šlo o exemplární soudy, které měly veřejnost varovat před její vlastní snahou o aktivní opozici. Výrazné zredukování prostoru pro opoziční hnutí, pasivita bývalých reformistů,⁵³ vyloučení jakékoli politické alternativy a z toho plynoucí rezignace společnosti na pokusy o inovace, se symptomaticky projeví v kinematografii. Strach občanů z postihu, který by následoval, pokud by se pokusili konfrontovat moc, je ve filmech vyjádřena neměnností jako jedním z častých „vývojových“ vzorců vyprávění. Snaha hledat alternativy končí poznáním, že původní stav byl optimální a tudíž nezbývá, než se k němu vrátit (jak podrobněji popíšu v samostatné analýze, na rovině osobních vztahů je toto schéma naplněno například ve filmu *Hodíme se k sobě, miláčku...?*).⁵⁴

Členství v komunistické straně nebylo oproti předchozím dekádam vázáno na výsadu účastnit se budování socialismu. Mezi výhody plynoucí z členské legitimace spadaly spíše záruky vyššího životního standardu a snadnějšího kariérního postupu. V důsledku personálních změn postoupili na lepší pracovní pozice lidé s nižší odbornou kvalifikací, což v kinematografii vedlo ke kvalitativnímu úpadku řemeslné stránky natáčených filmů. Osobitost filmového výrazu, vlastní snímkům nové vlny, vystřídala formální zaměnitelnost. Slovo opět začalo převládat nad obrazem. Také z tohoto důvodu nepovažuji za příliš objevené přistupovat k populární produkci normalizace (resp. k její podstatné části) výhradně z neoformalistických či naratologických pozic.

Obnoven byl systém kádrových materiálů, jež byly při státních podnicích vedeny na všechny zaměstnance. Ti ovšem neměli možnost do těchto dokumentů svobodně nahlížet. Povinné vyplňování kádrového dotazníku při nástupu do práce, bylo jednou z dobově charakteristických praktik, jimiž komunistická strana stvrzovala svou dominanci a vyjímala lidem osud z jejich rukou. Neboť nevyhovující kádrový profil mohl vyplývat z prohřešků

⁵² BREN, P.: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. New York: Cornell University Press, 2010, s. 59.

⁵³ „Zásluhy“ na předhusákovské fázi konsolidace přisuzuje Alexandru Dubčekovi v pozici předsedy Federálního shromáždění a Oldřichu Černíkovi v pozici předsedy vlády např. Oldřich Tůma, podle kterého přísluhování osobnostní pražského jara nastupujícímu režimu nezanedbatelnou měrou přispělo k celospolečenské deziluzi a frustraci a ztrátě zájmu o angažovanost. TŮMA, O.: Normalizace 1969-1971. In: *Polsko a Československo v roce 1968*. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2006, s. 210-221.

⁵⁴ Rezignaci na vývoj dosvědčují také skeptické závěrečné titulky filmů, například „Začátek...“ nebo „Konec?“.

blízkých osob, občan se stával zodpovědným nejen za činy své, ale také své rodiny a svých předků. Vyhovující kádrový posudek představoval relevantnější kritérium než dostatečná pracovní kvalifikace. Cestou k úspěchu byly formální postoje a poslušnost, ne konkrétní schopnosti a výsledky.⁵⁵

Zákonem 127/1968 Sb. z 13. září 1968 byla v Československu opětovně zavedena cenzura. Jako orgán státní správy, zahrnující agendu ministerstva kultury a informací v oblasti sdělovacích prostředků, byl zřízen Úřad pro tisk a informace (ÚTI).⁵⁶ Jeho funkcí bylo v nejširším významu jednotné řízení činnosti rozhlasu, tisku a televize. Orgán dále navrhoval československé vládě postup v oblasti médií. Cenzura oproti dřívějšíku nebyla předběžná, zpravidla probíhala až po dokončení díla, čím došlo k přenesení zodpovědnosti na autory, nucené nyní k autocenzuře. Neboť neexistoval písemný seznam nepřipustné tematiky, museli se tvůrci v případě nejistoty obracet na své ideologicky uvědomělejší nadřízené.⁵⁷ Mezi hlediska, jimiž se měla řídit cenzura, patřilo chránění státního tajemství a „obecný zájem“, k jehož přesnému vymezení nikdy nedošlo. V oblasti kinematografie tento postup vzhledem k vyšším produkčním nákladům vedl ke zpřísnění kontroly jednotlivých výrobních fází. ÚTI jako zastřešující cenzurní úřad byl v lednu 1981 na základě zákona 180/1980 Sb. nahrazen Federálním úřadem pro tisk a informace Funkční vymezení orgánu však zůstalo v základních obrysech totožné.

Normalizační cenzura v kinematografii nebyla oproti 50. letům shora institucionalizována. Namísto vnější cenzurní instituce se na kontrole kultury podílely různé stranické organizace. Současně se počítalo s autonomním ideologickým dozorem v rámci jednotlivých filmových studií.⁵⁸ Pro všechny oblasti tvorby byly zpracovávány ideově-tematické plány, jejichž konečnou podobu schvalovalo vedení KSČ. Současně se pracovalo s pojmem „preferovaná tematika“, jehož konkrétní náplň od roku 1972 určoval poradní orgán působící při Ústředním ředitelství československého filmu.

Zvýšit se měla ideovost a plánovitost umělecké tvorby, což podle Ladislava Holého vedlo ke vzniku „kulturní pouště“.⁵⁹ Podpora přitom měla být zajištěna pouze takovému umění, které bylo vytvářené v socialistickém duchu, tj. umění sloužícímu k boji proti buržoazní ideologii. Tento boj měl ovšem jinou podobu než v 50. letech. Charakterové vady třídního nepřítele nemusely být nutně nezvratné. Nešlo vždy o jednoznačně záporné postavy,

⁵⁵ OTÁHAL, M.: *Česká společnost na počátku tzv. normalizace*, s. 10-68.

⁵⁶ Na Slovensku došlo paralelně ke zřízení Slovenského úřadu pro tisk a informace.

⁵⁷ ALBRECHT, J., NAVARA, L.: *Abeceda komunismu*. Brno: Host, 2010, s. 36.

⁵⁸ SKUPA, L.: Od předjaří 1966 do zimy 1970. Kontexty, výroba a uvedení Všechných dobrých rodáků. In ČECHOVÁ, B. (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv, 2013, s. 70-83.

⁵⁹ HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001, s. 128.

které si nezasloužily žít v socialismu. Nově byla připuštěna možnost konsenzu, principu příznačného pro celou normalizaci. „Měkké“ obrysy normalizační cenzury nutily tvůrce v osobních životech i při umělecké tvorbě k větší ostražitosti, nepřímé kritice nežádoucích jevů a širšímu vymezení hranic toho, co nebylo přípustné. Obrazně řečeno, ztratili nebo se zřekli schopnosti „tnout do živého“.

K ideologickému završení počáteční fáze normalizačního procesu a k zahájení „věku nehybnosti“⁶⁰ došlo 11. prosince 1970 přijetím textu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*, který zhodnotil minulost, stanovil další postup a upevnil vedoucí úlohu KSČ.⁶¹ Roku 1972 byl dokončen proces ovládnutí mocenských orgánů pro-moskevsky nakloněnou skupinou Gustava Husáka.⁶² Formálně podle M. Otáhalo skončila první etapa normalizace, tzn. utužování vedoucí úlohy komunistické strany, politickými procesy v roce 1972.⁶³ Podle Zdeňka Doskočila lze však označení „normalizace“ vztáhnout na celé období let 1968 až 1989, neboť neexistuje vhodnější pojmová alternativa.⁶⁴

O mírné kulturní liberalizaci lze hovořit teprve od počátku 80. let, kdy smrtí Leonida Iljiče Brežněvě skončila etapa neostalinismu a mezi lidmi začala ve větším množství kolovat samizdatová literatura a kulturní produkce západních států.⁶⁵ Sledované období let 1974 až 1982 lze tudíž považovat za éru výraznějšího omezení svobody, jakkoli i v jejím rámci můžeme rozlišit fáze přísnějšího (nástup konsolidace, Anticharta) a mírnějšího státního dozoru (po završení úvodního procesu konsolidace). Tento vývoj se pokusím reflektovat při analýze jednotlivých filmů, resp. diskursů, jež podobu výpovědi vymezovaly. Snahou je poukázat na skutečnost, že normalizace nebyla jednolitým dějinným celkem bez vnitřního vývoje. Ačkoli tedy budu respektovat Doskočilem navržené pojmosloví, zároveň se skrze dobovou kinematografickou produkci pokusím naznačit, že formální podoba normalizačního diskursu ve sledovaném období prodělala několik proměn.

⁶⁰ RYCHLÍK, J.: *Češi a Slováci ve 20. Století. Česko-slovenské vztahy 1945-1992*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998, s. 287.

⁶¹ Podle Petra Prokše došlo k uzavření 1. etapy normalizace až na XIV. sjezdu KSČ (25. – 29. 5. 1971), PROKŠ, P.: *Konec jednoho experimentu (Krise a pád totalitního režimu v Československu 1968-89)*. Jinočany: H&H, 1993.

⁶² OTÁHAL, M. *Opozice, moc, společnost, 1969-1989: příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf, 1994, s. 14.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ DOSKOČIL, Z.: *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*. Brno: Doplněk, 2006, s. 27.

⁶⁵ Roku 1983 například došlo k dvojnásobnému nárůstu posluchačů rádia Svobodná Evropa oproti roku 1978, VILÍMEK, T.: „Ať žije svobodný éter“. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 30. 4. 2011, s. 24.

3.2.1 Život za normalizace

3.2.1.1 Životní úroveň

Prioritní oblastí domácí politiky bylo plánované hospodářství. Udržováním dobré kondice státní ekonomiky se strana snažila vylepšovat své spojení s lidem.⁶⁶ Z této perspektivy se zdá být logické, že již v prosinci 1969 došlo ke zmražení cen základních potravin a paliv, které trvalo následujících dvacet let. V květnu 1971 byly na důkaz dosažených hospodářských úspěchů dočasně sníženy ceny spotřebního zboží a mezi lety 1970 až 1978 vzrostla soukromá spotřeba celkově o 36,5%.⁶⁷ Období páté pětiletky (1971-1975) je v souhrnu vnímáno jako etapa vysoké životní úrovně, které se mohli těšit jak lidé produktivního, tak důchodového věku (došlo mj. k navýšení důchodů).⁶⁸ Vysoká životní úroveň byla stranou využívána k objasnění výskytu znaků spotřebního způsobu života a nesolidárního maloměšťáckého myšlení. Negativní jevy v souladu s touto logikou nevyplývaly z restriktivních nařízení a opatření, ale z dobrého státního hospodaření, které se ovšem někteří jednotlivci rozhodli využívat výhradně pro vlastní obohacení.

V reakci na dlouhodobě klesající porodnost byly v roce 1973 zavedeny propopulační zákony (prodloužení mateřské dovolené do dvou let dítěte, zvýšené přídatky na děti, výhodné novomanželské půjčky),⁶⁹ které představovaly další z bodů štedrého sociálního programu. Vytvoření příznivých podmínek k reprodukci obyvatelstva vedlo v letech 1971 až 1980 k „renesanci natality“.⁷⁰ Pronatální politika současně posilovala společenský význam žen, které v očích strany garantovaly šťastnou rodinu a tedy zdravý základ státu jako takového. Nikoli muž, ale žena s dítětem se měla stát pilířem státu.⁷¹

Přes proklamovanou snahu zajistit srovnatelnou životní úroveň občanům všech generací, narušovali lidé důchodového věku optimistickou image státu, v němž staré ustupovalo novému. Starým lidem se ve skutečnosti netěšili stejné přízvi režimu jako „tvůrčí mládí“.⁷² Upozadřování této generační skupiny si vláda uvědomovala, jak vyplývá z přijetí

⁶⁶ BREN, B.: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013, s. 169.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ SEKANINA, M.: *Obyvatelstvo ČSSR a jeho životní úroveň na počátku období tzv. konzumního socialismu (1971 – 1975)*. In *Národohospodářský obzor* 3/2006, s. 67-77.

⁶⁹ JECHOVÁ, K. *Cesta k emancipaci. Postavení ženy v české společnosti 20. století. Pokus o vymezení problému*. In TŮMA, O. – VILÍMEK, T. (eds.). *Pět studií k dějinám české společnosti po roce 1945*. Praha, 2008, s. 117.

⁷⁰ SRB, V.: *Tisíc let obyvatelstva českých zemí*. Praha: Karolinum, 1998, s. 182.

⁷¹ BREN, P.: *Zelinář a jeho televize*, s. 314.

⁷² Jak zněl název dramaturgické skupiny na Barrandově, ve které měli dostat prostor debutující tvůrci.

opatření, na jehož základě měly sdělovací prostředky zabezpečit propagaci péče o staré občany. Konkrétně od filmových dramaturgů se požadovalo, aby ve svých plánech věnovali zvýšenou pozornost otázkám života starých občanů.⁷³

Zatímco požadavek pozměnění reprezentace starých lidí měl spíše „udržovací“ charakter, pro mladé jakožto nositele pokroku byly pořádány například kurzy výchovy k rodičovství, kterými strana usilovala proniknout do soukromé sféry a začít formovat socialistické občany od nejranějšího věku. Opatření zaměřená na mladé měla včas podchytit proměnu člověka v zodpovědného socialistického občana. Dichotomie pasivně tolerovaného stáří a aktivně přetvářeného mládí se odrazila také na konstrukci filmových postav různého věku. Schopnost vést společnost k pozitivním změnám je u Schulhoffa přiřknuta výhradně mladým hrdinům. Postavy důchodového věku nejsou oproti filmům z dřívějších dekad nositeli tradice a moudrosti, z které by se jejich potomci měli poučit, nýbrž jednorozměrnými komickými figurkami.

Mezi další pilíře sociálního programu náležela výstavba nových bytů nebo snaha o plnou zaměstnanost. Zabezpečení základních sociálních jistot (zdravotní péče, školy a další služby) a plné zaměstnanosti představovalo odměnu za mlčenlivé akceptování existujícího režimu. Stranické zvýznamnění pracovní aktivity se projevilo také jejím povýšením na jeden z definičních prvků socialistického způsobu života.⁷⁴ Nástrojem k vytvoření iluze stoprocentního využití pracovního potenciálu všech práce schopných občanů se stal zákon o příživnictví z roku 1956. Zákon sloužící původně k vyzdvižení společenského významu dělníků byl za normalizace pro svou výkladovou nejednoznačnost zneužíván ke kontrole občanů, kteří nejednali podle společenských norem. Potrestán odnětím svobody až na tři roky mohl být každý, kdo „*se soustavně vyhýbá poctivé práci*“ nebo si „*prostředky k obživě opatřuje jiným nekalým způsobem*“.⁷⁵ Problematika příživnictví měla rovněž nezanedbatelný genderový rozměr. U žen, které se musely starat o domácnost, byl hůře kontrolovatelný způsob obživy tolerován spíše než u mužů.⁷⁶

Stinnou stránkou plánovaného hospodářství, ale také obecnějších společenských parametrů, představovaly značné rozdíly mezi platy mužů a žen (v poměru 2:3 v neprospěch

⁷³ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?* Usnesení č. 252 vlády České socialistické republiky.

⁷⁴ Způsob života byl podle ideologických příruček ostatně chápán jako synonymum pro způsob výroby. *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*, s. 267.

⁷⁵ *Národní shromáždění Československé socialistické republiky 1963* [online]. [cit. 2014-24-02]. URL: <http://www.psp.cz/eknih/1960ns/tisky/t0135_00.htm>.

⁷⁶ KNAPIK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2012, s. 761.

žen), stejně jako mezi platy ve městech a na venkově.⁷⁷ Nedostačující hlavní příjem přispíval k hledání příjmů vedlejších, což napomáhalo rozšíření šedé ekonomiky a černého trhu. Směnný systém nepodléhající státnímu řízení se nicméně vzpírá jednoznačnému výkladu a můžeme jej chápat nejenom jako důsledek neuspokojivé hospodářské situace, ale také jako formu rezistence vůči režimu. Zboží (a služby) získávané po známostech slibovalo vyšší jakost než tytéž artikly zakoupené ve státních podnicích. Paralelní ekonomika mohla zároveň sloužit jako alternativní zdroj příběhů, jichž byl ve veřejném diskursu obecně nedostatek. Vyprávění o tom, kdo a jak získal nedostatkové zboží, se stávalo podobně oblíbeným námětem rozhovorů se známými, jakým byly obsahy televizních seriálů.⁷⁸

O dalších negativních dopadech uplatňovaného hospodářského řízení si můžeme vytvořit představu na základě dobových sociologických výzkumů, pořádaných Ústavem pro výzkum veřejného mínění. V roce 1974 občané Československa zařadili mezi jevy, které společnosti morálně nejvíce škodí úplatky, zmetky, rozkrádání materiálu, melouchaření, neoprávněné využívání motorových vozidel, poškozování spotřebitelů, mezipodnikové spekulace nebo mzdové machinace.⁷⁹

Závažnější ekonomické problémy státu se začaly projevovat od počátku 80. let. V několika vlnách byly zdraženy potraviny, služby i nepotravinářské zboží,⁸⁰ což mělo kromě celkové krize hodnot za následek také pokles životní úrovně a porodnosti, nárůst úplatkářství a další rozvoj šedé ekonomiky. Filmy natáčené ve sledovaném období se nemohly reflexí těchto jevů zcela vyhnout. Jak si nicméně ukážeme, problematika vnímána obyvatelstvem jako dlouhodobý celospolečenský problém, byla v kinematografické produkci simplifikována na krátkodobý excés „závadových“ občanů.

3.2.1.2 Normalizovaná společnost

Obsáhlou charakteristiku normalizační kultury předkládá Václav Havel v souboru svých úvah *O lidskou identitu*. Za jeden z dominantních znaků normalizační společnosti považuje podřízení duchovního rozměru existence materiálnímu zabezpečení. V důsledku dalekosáhlé

⁷⁷ Další mzdové rozdíly bychom našli mezi průmyslovými regiony (kde byly platy vyšší) a městy s vyšší vzdělaností jako byla Praha, ve které se na počátku 70. let 85% respondentů vyjádřilo negativně na otázku, zda jsou spokojeni s odměňováním dle odvedené práce. KALINOVÁ, L.: *Konec nadějí a nová očekávání. K dějinám české společnosti 1969-1993*. Praha: Academia, 2012, s. 217.

⁷⁸ ČINÁTL, K.: Časy normalizace. In BÍLEK, P. A., ČINÁTL, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 166-187.

⁷⁹ KALINOVÁ, L.: *Konec nadějí a nová očekávání*, s. 217.

⁸⁰ SRB, V.: *Tisíc let obyvatelstva českých zemí*. Praha: Karolinum, 1998, s. 182, s. 191.

duchovní a mravní krize podle Havla došlo ke zvnějšnění kultury, v níž se začala prosazovat „*estetika banality*“.⁸¹ Umění bylo z důvodu možné ideologické škodlivosti zbavené jakýchkoliv originálních myšlenek a stalo se věrným zrcadlem celospolečenské rezignace na vznešenější ideály, na jiné než vlastní zájmy, „*na vše, co přesahuje horizont stádního života*“.⁸²

Měřítkem životní úrovně se ve snaze o depolitizaci veřejného diskursu postupně staly hmotné statky a jádro lidu začali podle Petra Fidelia tvořit takzvaní BVMH (bezprostřední výrobci materiálních hodnot).⁸³ Zvýznamnění kvantitativních ukazatelů na úkor ukazatelů kvalitativních se následně projevilo zesílením již déle trvající konzumní orientace společnosti na krátkodobé zájmy na úkor zájmů dlouhodobých.⁸⁴ Živobyť za normalizace nabylo výhradně materiálního charakteru a člověk byl redukován na nositele ideálů konzumní společnosti.⁸⁵

V oblasti umění našla duchovní vyprázdněnost existence své vyjádření v konceptu šťastného pozemšťanství, stavějícího materialistické výtěžky nad spirituální stránku existence.⁸⁶ Zobrazované zpříjemňování každodenního života drobnými radostmi konzumního charakteru pomáhalo vytěsnit myšlenku na nespokojenost dalekosáhlejšího významu a rozsahu a odvádělo pozornost od nemožnosti (případně neochoty) zasvětit vlastní život ambicióznějším cílům typu občanské angažovanosti. Šťastné pozemšťanství sloužilo na způsob falešně optimistické fasády k zakrytí mravního nihilismu společnosti.

Historická zkušenost a legislativní opatření odrazovala od snah o obecnou nápravu poměrů. Preferovány byly seberealizační vzorce zaručující osobní užitek. Celospolečenské odcizení se širšímu, veřejnému zájmu bývá označováno jako „vnitřní emigrace“ nebo jako „útěk“, případně „stáhnutí se“ do soukromí“.⁸⁷ Ladislav Holý demonstroval nezainteresované vnímání dění mimo soukromou sféru na příkladu kontrastu zanedbaného veřejného prostoru a upravených domácností.⁸⁸

⁸¹ HAVEL, V.: *O lidskou identitu*. Praha: Rozmluvy, 1990, s. 33.

⁸² Ibid.

⁸³ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998, s. 31.

⁸⁴ První příznaky vzniku konzumní společnosti, projevující se mj. rostoucí snahou po uspokojování luxusních požadavků, nacházejí Jiří Knapík a Martin Franc již v období 1957 až 1960, kdy zesílily snahy o vybudování nového typu společnosti (a nového člověka) a kdy podle mocenského aparátu došlo k dovršení kulturní revoluce a odstranění zbytků maloměšťáctví. KNAPÍK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2012, s. 32.

⁸⁵ HAVEL, V.: *O lidskou identitu*.

⁸⁶ BLAŽEJOVSKÝ, J.: seminář *Normalizace v televizní a filmové tvorbě*, příspěvek *Zdraví pozemšťané aneb Poznámky k duchovnímu pozadí normalizační kultury*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 3. 12. 2012. O „zdravém člověčenství“ píše také Pavel Melounek v *Horečkách všedního dne*. MELOUNEK, P.: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*, s. 71.

⁸⁷ Viz HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*, s. 31.

⁸⁸ Ibid.

3.2.1.3 Rodina a stát

Normalizační režim svou právoplatnost oproti padesátým letům nestvrzoval vyzýváním k revolučnímu nadšení, tedy podněcováním občanů k činu, jakkoli byly formální projevy loajality typu účasti občanů na stranických rituálech nadále vyžadovány (každoroční prvomájové průvody, volby pořádané jednou za pět let). Smyslem rituálů bylo odvést pozornost od konkrétních dobových problémů a zakrýt nedostatečnou legitimitu totalitního režimu.⁸⁹ Jestliže se pounorové roky nesly ve znamení zásadních změn napříč mnoha oblastmi veřejného života, normalizační režim se dramatickým zásahům do životů občanů vyhýbal. Dalekosáhlejší reformy mohly vzbudit zájem společnosti o politické dění a ohrozit křehkou stabilitu obnovené vedoucí úlohy strany, což vzhledem ke snahám o depolitizaci veřejnosti nebylo žádoucí.

V 50. letech bylo důrazně vyžadováno veřejné přihlášení se ke společným ideálům. Přílišné sepětí s domácím prostorem vyvolávalo negativní významy, ať už šlo o asociální chování, smutek nebo maloměšťáctví. Domov byl symbolem úniku od občanské zodpovědnosti a rodina režimu konkurovala v předávání požadovaných hodnot a norem.⁹⁰ S normalizací došlo k překódování soukromého prostoru. Snaha oslabit pozici rodiny ustoupila a režim ji začal ve větší míře vnímat jako možného spojence při procesu obnovování pořádku ve společnosti. Třebaže nadále docházelo k vyzdvihování kolektivu nad zájmy jednotlivce, způsob trávení volného času již nepodléhal tak přísným hodnotícím kritériím a zodpovědnost za ideologickou výchovu mladého člověka byla víceméně přenesena z kolektivu (tj. z různých mládežnických organizací) na rodinu. Útěk do soukromí zároveň vyplýval z posrpnové krize hodnot vázaných na veřejný společenský život. Průvodním jevem razantnějšího oddělení veřejné a soukromé sféry bylo uvyknutí občanů dvojímu životu. Zatímco nepsanou podmínkou bezproblémového veřejného života byla lež a přetvářka, život soukromý dával větší prostor pravdě.

Samota a smutek nebyly oproti letům pounorového budovatelského nadšení kódovány jako projevy asociální, přetrvávalo nicméně vyzdvihování pevného kolektivu jako podmínky šťastné společnosti sine qua non. Nemuselo ale již nutně jít o kolektiv pracovní. Nově začal být kladen zvláštní důraz na rodinu jako základní stavební prvek společnosti. Domov, rodina, dům byly prostory, kam režim programově odváděl pozornost občanů. Odpovídala tomu mimo jiné výrazná podpora

⁸⁹ KOLÁŘ, P., PULLMAN, M.: Nenápadný půvab ideologie. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 22. 2. 2014, s. 21-22.

⁹⁰ Podrobněji viz kapitola „Domov“ v knize MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 74-84.

sňatků formou rozvoje institucionální péče o děti, nízko úročených půjček pro novomanžele, prodloužením mateřské dovolené nebo dotováním dětského zboží a potravin. Zmínky o jiných formách soužití než bylo manželství, pronikaly do normalizačního diskursu jen výjimečně a vládní politika je nijak nezvýhodňovala. Zajištění sociálních jistot bylo způsobem, jak odvést pozornost také mladých lidí od angažování se v politické činnosti.⁹¹

Zajištění pohodlí pro sebe a vlastní rodinu vytěsnilo nadosobní ideály. Podpora rodin, do jejichž soukromí se lidé uchýlovali, představovala způsob, jak mohla strana pronikat do privátní sféry občanů a normalizovat jejich vztahy a chování také mimo veřejný prostor. Přesměrování pozornosti k rodině bylo zároveň v souladu s dalekosáhlejším odkloněním volnočasových aktivit z veřejné do soukromé sféry. Jako dobově příznačnou bychom v tomto směru mohli označit oblibu chat a televizního vysílání.

3.2.1.4 Volný čas

Fenomén chatařství, považovaný za charakteristický normalizační jev, paradoxně představoval rozšíření předválečné tradice tzv. letních bytů.⁹² O rozkvětu chatařství v období normalizace svědčí téměř zdvojnásobení počtu chat mezi lety 1971 a 1991, ze 132 na 231 tisíc.⁹³ Chata naplňovala touhu po vlastnictví nemovitosti a symbolizovala lepší společenské postavení.⁹⁴ Vlastnictví chaty, podobně jako stále rozšířenější vlastnictví automobilu, přispívalo k iluzi relativně snadno dostupného luxusu. Neboť rekreační objekty vyžadovaly vlastní údržbu a různá vylepšení, přispívaly k rozvoji kutilství, další aktivity, která československou populaci vzdalovala veřejnému prostoru.

Rozvíjení vlastní osobnosti, jež dominovalo volnočasému diskursu poúnorových let, nahradilo v 70. let převážně relaxační trávení volného času.⁹⁵ Paralelně se lidé stáhli z veřejné sféry do soukromí svých domovů. Zde kontakt s okolním světem i námět diskuzí zajišťovala televize,⁹⁶ jejíž sledování patřilo mezi oblíbené způsoby trávení volného času již

⁹¹ FIALOVÁ, L., HAMPLOVÁ D., KUČERA, M., VYMĚTALOVÁ, S.: *Představy mladých lidí o manželství a rodičovství*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000, s. 11.

⁹² FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*. Praha: Academia, 2013, s. 349.

⁹³ GRUBER, J.: Národ chatařů a chalupářů? In *A2 Kulturní čtrnáctideník*, 22. 5. 2013, 11/2003, s. 27.

⁹⁴ Lze dokonce hovořit o programové podpoře chalupářské subkultury, což přispívalo k utužování kolektivní mentality.

⁹⁵ FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*, s. 69.

⁹⁶ V roce 1972 vlastnilo televizi již 80% československých rodin. BREN, P.: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*, s. 8.

od 50., ve větší míře potom od 60. let.⁹⁷ Výlučné postavení co do popularity náleželo normalizačním seriálům, z nichž některé pravidelně sledovalo až 90 procent populace.⁹⁸

Během normalizace strana slevila ze snahy vychovávat občany kulturně-výchovnými televizními pořady. Televize měla nově nabízet zejména možnost úniku k relaxační zábavě a nekontroverzním tématům.⁹⁹ Masová popularita televize mohla přispět k rozšíření konzumního pojetí kulturních statků, které během normalizačních let neoslabovalo, nýbrž sílilo s tím, jak byl konzum ve veřejném diskursu podrobován stále méně útočné kritice. Jak ve své knize *Konec experimentu* upozorňuje Michal Pullman, obyvatelé celého socialistického bloku byli lidé vedeni ke konzumnímu způsobu života.¹⁰⁰ Jeho přijetí následně umožnilo poměrně hladký přechod ke kapitalistické demokracii. Československo v tomto směru nepředstavovalo výjimku.

Byla-li v 50. letech akcentována kolektivní práce prospěšná veřejnému prostoru, v 70. letech strana od podpory tohoto způsobu trávení volného času z větší části upustila a důraz byl přenesen na činnost realizovanou v prostoru rodiny.¹⁰¹ Martin Franc s Jiřím Knapíkem drobným domácím pracím přisuzují dvojí význam. Jednak plnily kompenzační funkci pro muže, jejichž zručnost byla takto zužitkována, a zároveň to byl ze strany mužů projev snahy podmanit si soukromý prostor, uzpůsobit si domácnost vlastním představám.¹⁰² Domácí kutilství bylo tedy dalším z řady symptomů obratu společnosti směrem dovnitř.

3.2.1.5 Genderové vymezení soukromého prostoru

Od rodiny se očekávala podřízenost zájmům společnosti a výchova v duchu vágně vymezeného socialistického způsobu života. Úkolem rodičů bylo naučit své potomky rozlišovat mezi tím, co je v souladu s režimem, a co nikoli. V rámci nepsané dohody mezi občany a stranou, tzv. „sociální smlouvy“, bylo zároveň nezbytné vytvořit iluzi, že se lidé mohou doma svobodně věnovat těm zájmům, které jsou jim blízké. V praxi toto ambivalentní uchopení rodinné problematiky vedlo k tomu, že se rodiny, vedené ekonomickou situací k rozličným formám domácí samovýroby nebo k získávání zboží na základě známostí, stávaly

⁹⁷ KALINOVÁ, Konec nadějí a nová očekávání, s. 211

⁹⁸ MACHEK, J.: Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem. In BÍLEK, P. A., ČINÁTLVÁ, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 11.

⁹⁹ FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*, s. 401.

¹⁰⁰ PULLMAN, M.: *Konec experimentu*.

¹⁰¹ FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*, s. 448.

¹⁰² *Ibid.*, s. 444.

místy podporujícími individualismus a „buržoazní“ orientaci na majetek. Trávení času mimo pracovní či jiný kolektiv nepředstavovalo nepřípustnou izolaci od společnosti, naopak bylo jednou z pojistek, že lid za tuto odměnu proti straně nevystoupí. Domácí prostor a rodina se nově staly definičním znakem sociální soudružnosti.

Garantem uvedené soudružnosti se v představě komunistické ideologie měla stát žena. Její vnímání jako nositelky vlastností typu pasivity a neagresivity, společně s předpokladem jejího menšího zájmu o politické dění, z ní činilo vhodnou reprezentantku normalizačních hodnot. Chování mužů a jejich větší zájem o veřejný život požadavku občanské neangažovanosti tolik nevyhovovalo. Jakkoli se můžeme domnívat, že takováto polarizace společnosti byla založena na genderových stereotypech, neměli bychom přehlédnout ani její podmíněnost historickou zkušeností a závěry dobových sociologických studií, podle nichž byla například povaha zločinů páchaných mladými ženami méně agresivní než způsoby, jimiž pořádek narušovali jejich mužští vrstevníci.¹⁰³

Žena, třebaže aktivní, představovala v komunistickém diskursu menší riziko revizionistických úchylek než muž.¹⁰⁴ Paulina Bren se domnívá, že ženy, kterým kvůli časové vytiženosti v zaměstnání i v rodině nezbýval čas na politiku, zosobňovaly apolitičnost normalizace.¹⁰⁵ Ženy byly považovány za harmonizující prvek, za stmelovatelky rodiny, které pomáhaly zhladit následky škod napáchaných během pražského jara muži.¹⁰⁶ K širokému akceptování této interpretace přispělo *Poučení z krizového vývoje*, označující Alexandra Dubčeka a jeho spolupracovníky za „muže Ledna.“¹⁰⁷ Podle *Poučení* byli viníky snah o politickou liberalizaci výhradně osoby mužského rodu. Muži se v normalizačním diskursu snáze mohli začít angažovat v politice, a proto bylo důležité přenést pozitivní hodnoty, společensky-formativní hodnoty na ženy.¹⁰⁸

Podmínky pro redistribuci symbolické moci byly zajištěny nárůstem podílu pracujících žen. Na začátku 70. let bylo ekonomicky aktivních téměř 50 procent žen.¹⁰⁹ Pro menší potenciál ohrozit panující pořádky měly ženy garantovat udržování dobrých

¹⁰³ BRENNEROVÁ, CH.: Líné dívky, lehké dívky? Příživnictví a disciplinace mladých žen v době normalizace. In *Dějiny a současnost*, č. 7, ročník 2013, s. 20.

¹⁰⁴ Pojetí muže jako pasivního objektu je explicitně zpřítomněno způsobem, jakým Alena ve snímku *Zítřka to roztočíme, drahoušku!* představuje svého nového manžela – jeho přednosti popisuje podobně, jako kdyby hostům představovala nedávnou zakoupenou bytovou dekoraci.

¹⁰⁵ BREN, P.: *The Greengrocer and His TV*.

¹⁰⁶ ČULÍK, J.: Co způsobilo, že lidé Husákovu normalizaci přijali. In *Britské listy*. [online]. [cit. 2014-24-02]. URL: <<http://blisty.cz/art/54084.html>>.

¹⁰⁷ *Poučení z krizového vývoje*.

¹⁰⁸ Paulina Bren označuje ženu s jejími dětmi za páteř normalizační společnosti. BREN, P.: *The Greengrocer and His TV*, s. 169.

¹⁰⁹ KALINOVÁ, L.: *Společenské proměny v čase socialistického experimentu: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia, 2007, s. 287.

společenských mravů a návazně také občanskou poslušnost svých mužů. Rozpor ideologických požadavků na ženy jako stabilizující prvek domácnosti a socio-ekonomické praxe se vyjevuje ve světle skutečnosti, že ženy disponovaly v průměru o 3 hodiny menším množstvím volného času a jejich průměrný příjem byl o 30 procent nižší než příjem mužů.¹¹⁰ V praktické části práce se pokusím ukázat, jak se tento požadavek odrážel na typech rolí, jež byly ženám ve filmech přisuzovány.

3.2.1.5 Hospodářská politika

Platová politika státních podniků – vytvářející mzdovou nivelizaci, která měla zabránit vzniku stavovské výlučnosti –, a omezená možnost kariérního růstu, vedly k problémům s pracovní kázní, k mimopracovnímu fušerství. Dobový fenomén, reflektovaný jedním z často citovaných hesel „*Kdo nekrade, okrádá rodinu*“, představovalo rozkrádání státních podniků, melouchaření, šmelina nebo podpultový prodej.¹¹¹ Přestože kořeny šedé ekonomiky sahají minimálně do šedesátých let, kdy bylo završeno zestátnění soukromých podniků, tolerance režimu k uvedeným praktikám se za normalizace zvýšila. Ať šlo ze strany státu o záměrné přehlížení, nebo o nedůslednou kontrolu, ve výsledku tato skutečnost přispěla k vytvoření dojmu společenské smlouvy mezi režimem a občany.

Zároveň si musíme uvědomit, že ekonomická politika se s ohledem na jednotnou koncepci řízení nacházela v rovnováze s politikou sociální nebo kádrovou a jako taková byla artikulována stále týmiž ideologickými nástroji. Těžit z výhod státní orientace na rozvíjení ekonomiky tudíž znamenalo ve větší či menší míře akceptovat ideologická východiska komunistické strany. Důkazem vyspělosti reálného socialismu měla být dříve popsaná schopnost režimu zajistit plnou zaměstnanost a uspokojivý životní standard. Byla-li zvyšující se životní úroveň propagována jako úspěch socialismu, na ni vázaný hmotný blahobyt se stal symbolem životního naplnění. Okamžitá materiální saturace pomáhala odvádět pozornost od dlouhodobějších otázek lidskoprávního nebo obecně politického charakteru. Občan se v důsledku povýšení sociálních jistot a materiálních hodnot na nejvyšší ideál proměnil ve spotřebitele. Došlo tak k pevnému semknutí individuálního štěstí a kolektivních zájmů.

¹¹⁰ MACHEK, J.: Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem. In BÍLEK, P. A., ČINÁTLVÁ, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 24

¹¹¹ K melouchaření podrobněji viz KNAPÍK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2012, s. 540-541.

Neboť snaha vyniknout mohla být interpretována jako úsilí o změnu a návrat k předsrpnovým poměrům, v práci se primárně neoceňovalo maximální nasazení za účelem překročení pracovního plánu. Žádoucí byli pracovníci spolehliví, ale nevyčnávající. Hrdinské činy mohly mít symbolický význam pro člověka samotného, záruku společenského ocenění však nepředstavovaly.¹¹² Socialistické ideály ustoupily diktátu peněz. Zatímco hrdinové socialistické práce podle Šimečky nečekali odměnu a obětovali se nezištně,¹¹³ všedním hrdinům normalizačního umění podobné morální ideály vlastní nebyly. Přednostně se starali, aby odvedli zadanou práci a udrželi si klid v domácnosti. Takovéto společenské nastavení vedlo k sebedoceňování a postupné rezignaci na aktivity přesahující rámec požadovaného.¹¹⁴

Takzvané „tuzéry“, přeplácení a úplatky se staly běžnými prostředky k zajištění vyšší kvality služeb a jinak obtížně dostupného zboží. Kvalita nebyla samozřejmá, stala se věcí vyjednávání. Chybějící motivace k odvádění nadstandardního výkonu a dlouhodobá neschopnost státu zajistit dostatečné množství určitého typu zboží přispělo k rozšíření úplatkářství. Podplácelo se kvůli kvalitnějším službám i nedostatkovým výrobkům. Toleranci tohoto jevu dosvědčuje časté a nekritické zobrazení uplácení v normalizačních filmech, kde běžně uplatňovaná praktika mění ve zdroj konfliktů teprve tehdy, upláci-li někdo nedůsledně.

3.2.1.6 Schválené prostory a dobové emblémy

Východ v diskursu komunistické strany již od poúnorových let asocioval mír a život, zatímco Západ představoval hrozbu války a tedy smrt. Upustilo se nicméně od vnímání dějin jako neustálého zápasení o nový, lepší svět. Za normalizace již starý svět nemusel být zničen, stačilo, aby byl zapomenut. Plně se tak prosadil koncept „*nedějin*“.¹¹⁵ Každá další událost byla pouze stvrzením události dřívější. Ke všemu existovala analogie v minulosti. Nic nového se navenek nedělo. Symptomatickou se pro normalizaci stala absence konsenzuálního narativu, jaký v 50. letech představoval třídní boj. Již se nebojovalo za lepší zítřky a velké ideály. Nebudovala se nová utopie. Záměrem bylo udržet konsolidované poměry a klid ve veřejném prostoru. Zatímco komunistická ideologie poúnorového období nabádala k pohybu vpřed, k aktivnímu budování lepší socialistické společnosti, s posrpnovou konsolidací došlo

¹¹² ŠIMEČKA, M.: *Obnovení pořádku*, s. 39.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Na zbytečnost snažení a vyeliminování odměny odpovídající individuálnímu přístupu poukazují rovněž vzpomínající v souboru rozhovorů *Obyčejní lidé...?!* Tamtéž je opakovaně zmiňován strach z jakékoli změny, částečně vyplývající z vědomí sankcí za prohřešky proti režimu. VANĚK, M. a kol.: *Obyčejní lidé...?!*

¹¹⁵ MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 220.

na dvacet let k pomyslnému zastavení dějinného vývoje. Nebylo potřeba dále budovat již existující a ústavně zakotvený socialismus. Stačilo udržovat stav neměnnosti.

Emblémem blahobytu, který stát občanům během normalizace zajišťoval, se staly panelové domy. Jejich normovaný funkcionalistický design byl projevem nivelizace v oblasti bydlení a jako takový zosobňoval myšlenku egalitářské společnosti, rovných životních příležitostí, uniformity. Panelové domy měly alespoň částečně nahradit buržoazní architekturu první republiky a stát se tak symboly vítězství komunistické revoluce nad kapitalistickou ideologií. Kevin Johnson se podrobněji rozepisuje o vazbě mezi podobou panelových sídlišť a fungováním mocenského aparátu. Architektonické řešení panelových domů, se společnými vstupními prostory a byty umístěnými blízko sebe, podle něj usnadňovala přehled občanů o aktivitách sousedů a přispíval k možnosti vzájemné kontroly. Obyvatelé „paneláků“ se tím pádem dobrovolně stali nositeli týchž funkcí, které plnil státní aparát.¹¹⁶ Této úvaze odpovídá vzpomínání jednoho z pamětníků v knize *Obyčejní lidé...?!*, podle něhož se za normalizace „všechno rozkecalo“.¹¹⁷ Sídliště a obecněji domácnost představovali jeden z nejvyužívanějších „schválených“ prostorů, do nichž býval děj fiktivních příběhů opakovaně zasazován, což si můžeme vysvětlovat snahou režimu normovat soukromý život, který nebyl legislativními opatřeními tak snadno ovlivnitelný.¹¹⁸

S byty, ať v panelových nebo jiných domech, souvisely omezené možnosti jejich vybavení. Vlastnictví konkrétního výrobku nemělo člověka individualizovat, vyčleňovat jej z jeho sociální skupiny, která byla zároveň logicky jedinou oficiálně přípustnou třídou. K udržení pořádku bylo přesto nezbytné vytvořit alespoň iluzi rozmanité nabídky zboží a učinit ze samotné možnosti výběru výsadu života v komunismu.

Mezi další „schválené“ prostory, často zpřítomňované ve fikčních světech filmů a televizních seriálů, patřilo pracoviště hrdinů nebo prodejny a restaurační zařízení, na jejichž fungování mohly být demonstrovány výsady socialistického hospodářství a vysoká úroveň státem zajišťovaných služeb. Opakujícím se námětem, třebaže již ne tak často jako v 50. letech, byla láska na pracovišti. Podniky vedené boдрými soudruhy se stávaly místem zrodu nového vztahu, který mohl být díky družnému kolektivu snáze veden k socialistickému

¹¹⁶ JOHNSON, K. B.: Eroticism, Power and Fate in the Cinema of Central Europe. In JONSON, K. B., HANÁKOVÁ, P. (eds.): *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*. Praha: Casablanca, 2010, s. 39-64.

¹¹⁷ VANĚK, M. a kol.: *Obyčejní lidé...?!*

¹¹⁸ Za „příkázaný“ prostor socialistický dům a byt označuje například MAREŠOVÁ, I.: Romance za pultem: Průvodce po třech re-prezentativních prostorech normalizačních milostných příběhů. In BÍLEK, P. A., ČINÁTL OVÁ, B. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010, s. 83-94.

způsobu života. Příslušnost ke kolektivu však pamětníky není vnímána jako shora vnucený postoj. Podezření naopak budil ten, kdo hrdost na kolektiv nesdílel a stál mimo něj.¹¹⁹

3.2.1.7 Nežádoucí jevy

Aktivní kampaně proti revizionismu a předválečným přežitkům nahradily za normalizace subtilnější formy kritiky, na nichž se výrazně podílela populární kultura. Jednou z problematik, k nimž se komunistická strana od svého nástupu k moci opakovaně vyjadřovala, bylo maloměšťáctví. Úsilí odhalovat původ, projevy a nositele maloměšťáctví bylo otevřeně deklarováno v oficiálních stranických dokumentech i v denním tisku, věrně následujícím ideová východiska *Poučení z krizového vývoje*.¹²⁰ Maloměšťák byl v pojetí komunistické ideologie člověk kapitalistického typu, tj. člověk věnující zvýšenou pozornost ekonomickým oblastem života, v obecnějším smyslu soukromým zájmům (člověk myslící primárně na vlastní prospěch). Hledal nejrozmanitější způsoby, jak by pro sebe ze socialistického zřízení vytěžil dodatečné materiální prostředky. Různými podvody a krádežemi se snažil obohatit na úkor kolektivu. Teprve odstraněním těchto nositelů kapitalistických idejí mohly být odstraněny rozpory mezi jednotlivci a národem a uspíšena výchova mladého člověka.¹²¹

Právě maloměšťák v očích ideologie svým „křečkováním“ zapříčiňoval nedostatek některého spotřebního zboží. Nebylo to pohrdání komunistickými ideály, nýbrž zvýšený zájem o povrch, který z maloměšťáků činil záporné postavy. Doslova jako „maloměšťácké snobství“ byla v dobovém tisku označována snaha o novost a originalitu.¹²² Jednoznačné pojmenování symptomů maloměšťáctví mělo pomoci s odizolováním těchto nežádoucích činitelů od zbytku „zdravé“ společnosti, která své mezery v politickém vzdělání ještě mohla doplnit.

Paradoxem doby, jenž podrobněji rozkryjí v dílčích studiích, je nepřímé mediální zobrazení české společnosti jako společnosti maloměšťácké. Na transtextuální rovině jsou reprízovány motivy, které byly podle Vratislava Effenbergera příznačné již pro

¹¹⁹ VANĚK, M. a kol.: *Obyčejní lidé...?!*

¹²⁰ Sborník KSČ a kultura 1960-1971 maloměšťáka například definuje takto: „Malomeštiak, nezakotvený triedne a odtrhnutý od ľudí každodennej tvrdej práce, je obyčajne motorom extrémních spoločenských pohybů, preletuje od jednej krajnosti k druhej. Jeho anarchizujúci radikalizmus môže byť efektívny a môže oklamať dôverčivých ľudí, ale spoločnosti je nanajvýš škodlivý. Poznáte ho podľa abstraktného, scholastického spôsobu myslenia, pretože sa oháňa vznešenými pojmami, ktorých obsah sa vyprázdnil.“ KSČ a kultura. III. díl 1960-1971, s. 172.

¹²¹ Kapitola „Pohádka o Stalínovi (II)“ v knize FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 120-161.

¹²² HOUSER, J., ŠKAPÍKOVÁ, J.: *Vzpomínáte? Tak takoví jsme byli: 70. léta*. Praha: XYZ, 2009, s. 188

prvorepublikovou komediální produkci.¹²³ Postavy se vyznačují provincialismem, mazaností, snahou užít si života s minimální námahou a bez ambicí, ať morálních, společenských, politických či filozofických. Preferování domácího poklidu před ambicióznějšími zájmy a zveličování bezvýznamných konfliktů za normalizace rezonovalo s programovým odváděním pozornosti od závažnějších společenských jevů, se snahou o umrtvení občanské angažovanosti.

Výrazně maloměšťácké znaky nese charakteristika „malého českého člověka“ (MČČ), jakou podává Ladislav Holý ve svém antropologickém zhodnocení povahy českého národa.¹²⁴ MČČ podle něj není motivován velkými ideály. Jeho názory jsou přízemní a nelze očekávat, že by se někdy dobrovolně vyznamenal hrdinským činem. Životní obzor MČČ se omezuje na rodinu, práci a nejbližší okolí. Vše, co tento zúžený prostor přesahuje, co nezapadá do jeho představy o „normálním“ (či lépe „průměrném“), nahlíží MČČ s nedůvěrou. K odlišnostem není tolerantní a chyb se z jeho hlediska vždy dopouštějí druzí. Jeho uvažování má stádní charakter: svou identitu odvozuje ze skupinové příslušnosti a jednotu nachází v egalitářské homogenitě či konsenzu. Úspěch, který není dosažitelný většinou, je vnímán se závistí jako něco nepřijatelného. Dalšími definičními znaky MČČ jsou podle Holého závist, konformita, vychytralost, sobectví a lenost,¹²⁵ vesměs vlastnosti, jimiž se vyznačují vysmívání maloměšťáci i postavy ze sledovaných normalizačních komedií.

Jinými nositeli odporu se stali intelektuálové, zobrazování po vzoru maloměšťáků jako okrajová skupina obyvatelstva. Diskursivní konstrukce obrazu intelektuála odrážela antiintelektuální profilaci konsolidace, ztotožňující nepřátele a zrádce s příslušníky inteligence a negující prvorepublikový étos vzdělavců.¹²⁶ Podezřelý byl každý, mezi jehož přední zájmy patřila hudba, literatura nebo historie. Takto nelichotivou klasifikaci si zejména humanitně orientovaní intelektuálové vysloužili v souladu s oficiálním výkladem pražského jara. Za strůjce reform, které mohly vést k vítězství kapitalistické kontrarevoluce, byli považováni lidé intelektuálního zaměření, stavění ve znakové soustavě normalizace do opozice vůči (manuálně) pracujícímu lidu. Vzhledem k minimálnímu zastoupení intelektuálů ve Schulhoffových komediích pro nás však nebude jejich užší vymezení nezbytné.

¹²³ EFFENBERG, V.: *Obraz člověka v českém filmu*. In ULVER, S. (ed.): *Film a doba: Antologie textů z let 1962-1970*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 167.

¹²⁴ HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*.

¹²⁵ *Ibid.*, s. 72

¹²⁶ Podrobněji k postavení intelektuálů ve veřejném prostoru normalizace viz JAREŠ, J., SPURNÝ, M., VOLNÁ, K. a kol.: *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, FF, 2012, s. 105.

Jak pro maloměšťáky, tak pro intelektuály je symptomatická jejich dobová nezakotvenost. Nepředstavovali konfliktní živly, jež začaly být negativně konotovány teprve ve veřejném diskursu reálného socialismu. Jako směšné figurky jsou maloměšťáci, intelektuálové a studenti vykresleni přinejmenším již v literární a filmové produkci první republiky.¹²⁷ Tuto sázku na osvědčené, ne-li rovnou „věčné“ negativní typy můžeme vnímat jako důsledek neschopnosti aparátu nalézt adekvátního vnitřního nepřítele, který by na sebe nevázal politické či jinak nežádoucí významy. Obecné mínění českého národa o maloměšťácích a intelektuálech, potažmo o hodnotách, jež reprezentují, bylo stejně jako jiné národnostní rysy, včleněno do komunistické tradice a překódováno na záležitost bytostně spjatou s komunismem.

Jedním z ideových východisek kontrarevoluce byl dle *Poučení* kosmopolitismus, který bývá v kultuře nejčastěji zpřítomňován postavami cizinců a těch občanů Československa, kteří s obyvateli západních států často přicházeli do styku (například taxikáři). Každý cizorodý prvek mohl potenciálně ohrozit ideologickou homogenitu socialistického světa, proto byl výjezd do zahraničí pro „neprivilegovaného“ občana podmíněn získáním výjezdní doložky. Jak si všímá Kamil Čínátl v souvislosti s prezentací německví ve *Třiceti případech majora Zemana*, konflikty byly vyjímány ze svých původních diskursů (nacionální, politický, ekonomický) a přeznačkovány na třídní boj.¹²⁸ S negativním zabarvením prezentované vlastnosti postav následně pomáhaly spoluutvářet obraz ideologického nepřítele. Předpokládám, že sémantika maloměšťáctví byla rovněž podřízena této logice.

3.2.1.8 Shrnutí - obecná charakteristika doby

Politická adaptace znamenala mlčet a být loajální. Ačkoli oficiální stranické dokumenty ztotožňovaly s konzumerismem buržoazní způsob života a socialistického člověka popisovaly jako tvůrce, uspokojování materiálních potřeb ve skutečnosti představovalo metu, k níž byli stranickou ideologií vedeni také občané Československa. Ideál socialistického způsobu života, založeného na soudružské spolupráci, hodnotách dělnické třídy (solidarita, obětavost, internacionalismus) a pozitivním přístupem k zájmům společnosti, ustoupil zajišťování osobního ideálu materiálního zabezpečení a dostačujícího životního standardu. Konzumní

¹²⁷ EFFENBERG, V.: *Obraz člověka v českém filmu*, s. 167.

¹²⁸ ČINÁTL, K.: *Obraz Němce v Třiceti případech majora Zemana*. In *Cinepur* č. 65, 9-10/2009, s. 27-30.

saturace společnosti, projevující se růstem příjmů i spotřeby, představovala jednu stranu tzv. sociální smlouvy mezi stranou a veřejností, popsanou Demokratickou iniciativou následovně:

„Tichá spolupráce na základě výhod a z ní vyplývající blahobyť. Každý, kdo respektuje zvyklosti, se smí na tomto omezeném blahobytu podílet; ten, kdo by je ignoroval, se nevystavuje jen nebezpečí, že mu tato možnost bude odňata, ale všeobecnému opovržení a nesouhlasu. Jeho jednání se obyčejně spontánně chápe jako společensky škodlivé.“¹²⁹

Stejně jako historik Michal Pullmann se domnívám, že společenský konsenzus nebyl za normalizace založen na násilných represích, ale podložen právě výše nastíněnou formou „vyjednané“ dohody. Důsledek, jenž z této smlouvy plynul pro občany, byla nutnost akceptovat jednostranný dějinný výklad, polarizující v důsledku svět na nápomocný Východ a nebezpečný Západ. Toto ideologicky deformované vidění politické situace bylo následně stvrzováno školní výukou i veškerými oficiálními mediálními platformami.

Lidem se nabízela možnost volby mezi blahobytem a svobodou. Bylo přitom nutné dát jim zřetelně najevo, že z uvedených dvou možností si mohou vybrat pouze jednu. Kdo zvolil svobodu, stal se v totalitním zřízení automaticky nepřítelem, který byl uvržen do politické izolace. Komunistická nadvláda byla podle Václava Havla založena na premise, že každý má co ztratit.¹³⁰ Zastrasování občanů každopádně tvořilo pouze jednu z rovin komplexního a dosud ze všech úhlů neprozkoumaného vztahu mezi stranou a společností.

V této kapitole popsaný, stranou požadovaný způsob života měl být dle představ komunistického vedení šířen mimo jiné prostřednictvím filmového plátna.¹³¹

3.3 Normalizovaná kinematografie

Přestože filmové texty chápu jako relativně autonomní celky, považuji za nezbytné zohlednit také dobové souvislosti, v nichž filmy vznikaly. Způsob, jakým do nich byly implementovány významy, bude podstatný pro ozřejmění dominantního postavení shora diktované komunistické ideologie a konkrétních historických omezení pro filmaře. Přiblížení historického a produkčního kontextu poslouží zejména k poukázání na to, že rigidnost

¹²⁹ Citováno in OTÁHAL, M.: *Opozice, moc, společnost*, s. 63.

¹³⁰ HAVEL, V.: *O lidskou identitu*.

¹³¹ Viz např. *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*, s. 203.

podmínek, v nichž filmy za normalizace vznikaly, prakticky neumožňovala vznik díla, které by komunistickou ideologií nebylo poznamenáno.

Normovanost normalizační kultury je podle Vladimíra Macury důvodem, proč nemohly být kulturní texty výpověďmi jednotlivců (jak tomu bylo například s autorskými díly filmařů československé nové vlny), ale pouze kodifikací dané normy. Podobně se Petr Fidelius domnívá, že užívání jazyka komunistické moci nepodléhalo libovůli jednotlivých autorů. Jakkoli bychom závěry obou autorů mohli napadnout jako redukcionistické, lze souhlasit, že existovaly obecně závazné principy umělecké tvorby. Budu tedy předpokládat, že masová umělecká produkce totalitních režimů bez výrazných odchylek přejímala shora danou znakovou soustavu. Z toho vyplývala omezená šíře povolených výrazových prostředků, stejně jako výrazná ideová homogenita.

Provázanost společensko-politických tlaků se složitou sítí osobních vztahů a vazeb, kdy nerozhodovaly směrnice, ale dohody, ústupky a kompromisy, dnes komplikuje důkladnější rozkrytí produkčních dějin filmů natáčených za normalizace. Důsledná, několikastupňová kontrola umělecké tvorby sloužila k prosazení té z uměleckých tendencí, která nebyla v rozporu s hlásanou ideologií a mohla se tudíž stát univerzální normou. Nevyhovující tendence byly na druhé straně z oficiálního uměleckého diskursu aktivně vytěšňovány a dostávaly se mimo veřejný prostor (příklad disentu nebo undergroundu).

Komunistická strana s nástupem normalizace upevnila svou mocenskou kontrolu nad filmovou produkcí, distribucí a exhibicí. Samotný Gustav Husák vnímal hromadné sdělovací prostředky, k nimž se explicitně vyjadřovalo opatření z května 1969, jako významný politicko-mocenský nástroj, a nepřekvapí tudíž, že filmu, tisku i televizi náleželo nesvéprávné postavení, omezující možnost vlastního uměleckého vyjádření na minimum.¹³² Stát měl na občany jisté požadavky, které byly artikulovány mimo jiné prostřednictvím masmédií, po zkušenostech z roku 1968 plně podchycenými stranickým aparátem. Filmy vznikající ve státěm vlastněném podniku nepochybně ve větší či menší míře reflektovaly stranickou politiku, a pakliže se vůči ní vymezovaly, pak v rámci mantinelů rovněž vymezených stranou.

Jedním z prvních kroků k zahájení nové éry československého filmu byla obměna nejvyššího vedení klíčových kinematografických institucí. Novým ředitelem Československého filmu se v říjnu 1969 stal Jiří Purš, který nahradil Aloise Poledňáka. Situace v československé kinematografii byla rozebírána na schůzi předsednictva Ústředního

¹³² Výňatek ze zprávy předsednictva ÚV KSČ, přednesené G. Husákem na zasedání Ústředního výboru KSČ. In: Rudé právo, 27. 6. 1970, s. 3 citováno in CYSÁŘOVÁ, J.: Československá televize a politická moc 1953-1989. In *Soudobé dějiny*. Roč. 2002 (IX.), č. 3-4, s. 521-537.

výboru KSČ dne 12. ledna 1970.¹³³ Na základě usnesení schůze byl Drahomír Kolder, předseda Ústřední komise lidové kontroly, pověřen provedením kontroly finančního účetnictví v ústředí Československého filmu, v Československém filmexportu a ve Svazu filmových a televizních umělců (FITES). Zavedení diferencovaného přístupu k jednotlivým tvůrčím pracovníkům se nejprve projevilo na obměně personálního složení Filmexportu, institute pro zahraniční obchod. Po prověrce Filmexportu došlo – oficiálně kvůli špatnému hospodaření a obchodování se západními partnery – k odvolání ředitele Stanislava Kvasničky i obchodního ředitele Ladislava Kachtíka. Bývalý ústřední ředitel Československého filmu Alois Poledňák byl na základě téhož usnesení vzat do vazby.

Tvrdé postihy osob a organizací spjatých s liberalizací filmového průmyslu dokazuje stigmatizace československé nové vlny. Zpřísnění dozoru nad nejmasovějším z umění vycházelo mimo jiné ze stranického vnímání kinematografie jako kulturní oblasti, v níž pravicoví intelektuálové během 60. let získali mimořádně silné postavení. Odsouzení konkrétních tendencí v kinematografii 60. let zároveň pomáhalo s přesnějším vymezením tematiky, která byla za normalizace přípustná a která nikoliv. Ředitel Československého filmu Jiří Purš v přehledových *Obrysech vývoje československé znárodněné kinematografie* (1945-1980) označil za nesprávné tendence předchozího období jmenovitě skepsi, nihilismus, individualismus, sexualitu, cynismus, surovost, násilí a negativismus vůči dosavadnímu socialistickému vývoji.¹³⁴ Takto vymezené negativní kategorie byly předzvěstí následného příklonu posrpnové filmové produkce k často křečovitému a společenským kontextem nemotivovanému optimismu.

Rozhodujícím orgánem konsolidované filmové výroby se stala dramaturgie, zasahující v sedmdesátých letech až do distribuční sféry. Ústředním dramaturgem Filmového studia Barrandov (FSB) byl jmenován Ludvík Toman, který svou funkci začal vykonávat 1. prosince 1969. Sám se ujal řízení šesti nových dramaturgických skupin, zatímco čtveřice výrobních skupin byla vedena jednotlivými produkčními.¹³⁵ Tomanovi nicméně ve FSB náležela veškerá rozhodovací moc, zahrnující mj. výběr vhodných hereckých představitelů.¹³⁶ Do jisté míry zastával cenzorskou funkci, neboť jeho schválením bylo podmíněno uvolnění každého natočeného celovečerního filmu.

¹³³ KOURA, P.: Filmy smíchu a zapomnění. Obraz „pražského jara“ v českém hraném filmu z období „normalizace.“ In *Soudobé dějiny* 3-4/2008, s. 575-606.

¹³⁴ PURŠ, J.: *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945 – 1980*. Praha: ČSFÚ, 1985.

¹³⁵ KLIMEŠ, I.: Modely filmové dramaturgie. In MANTOHA, J. (ed.): *Život je jinde...?* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002 s. 383.

¹³⁶ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011.

Směrodatným dokumentem pro budoucí směřování kinematografie byla *Zpráva o situaci v československé kinematografii*,¹³⁷ předložená předsednictvu ÚV KSČ Lubomírem Štrougalem a Janem Fojtíkem 22. března 1971.¹³⁸ Zpráva stvrzovala přímý ideový dohled ÚV KSČ nad situací ve filmu. Tento stranický orgán měl zaručit ideologickou spolehlivost tvůrců, kteří mohli točit. Nad důsledným uplatňováním stranické politiky měly dále dozorovat základní organizace KSČ, podléhající Obvodnímu výboru KSČ.¹³⁹

Ludvík Toman se o nutných systémových změnách podrobně rozepsal ve stati *Problematika dramaturgie českého hraného filmu*, přetištěné ve *Filmu a době*.¹⁴⁰ Toman v textu vznesl požadavek na návrat k lidové tvorbě a podobně jako dříve Purš odmítnul skepticismus a existenciální nálady nové vlny, zvláště pak její „egoistický buržoazní individualismus.“ Aby hrané filmy začaly odpovídat potřebám socialistického společenství, měla se podle Tomana změnit dramaturgická praxe i systém literární přípravy. Omezena měla být činnost těch tvůrců, kteří stáli proti nové linii.

Změny navrhované Štrougalem, Fojtíkem a Tomanem můžeme od prvních normalizačních let vysledovat v realizační praxi. Kvůli možnosti kontrolovat jednotlivé fáze výroby zvláště došlo k odtržení dramaturgických skupin od realizačního procesu. Fáze literární přípravy (činnost dramaturgů a scenáristů) probíhala nezávisle na realizační fázi výroby, čím de facto zanikl Vlastimilem Harnachem, dřívějším ředitelem barrandovského studia, podporovaný model tvůrčích skupin s jejich vlastními ideově uměleckými radami. Rozhodnutí poradního sboru ústředního dramaturga a ideově umělecké rady nyní probíhala nezávisle na autorech, kteří se připomínky ke scénáři dozvídali až zpětně, bez možnosti vyjádřit vlastní stanovisko. V srpnu 1970 bylo ve FSB zřízeno scenáristické oddělení, čím navíc došlo k separaci scenáristů od dramaturgů a tedy k dalšímu zpřísnění dohledu nad vznikajícími látkami.¹⁴¹ Tyto kroky umožnily důslednější kontrolu vznikajících filmů a zároveň oslabily relativní autonomii tvůrců. Přes uvedená omezení se po stabilizaci poměrů na Barrandově dařilo dodržovat výrobní plán průměrně 30 celovečerních hraných filmů ročně.

Řízení normy vkusu v konsolidované československé kinematografii umožňovalo také vícestupňové, centralizované schvalovací řízení dramaturgie i výroby. Jako první musel několikastupňovou kontrolou projít scénář každého hraného filmu. Vyjadřoval se k němu vedoucí dramaturg skupiny, ústřední dramaturg studia, ředitel FSB a příležitostně také

¹³⁷ *Zpráva o situaci v čs. kinematografii* [online]. [cit. 2014-16-03]. URL: <<http://mujweb.cz/czfilm/Clanky/19700106%20-%20Zprava%20o%20situaci.htm>>

¹³⁸ KOURA, P.: *Filmy smíchu a zapomnění*.

¹³⁹ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění*, s. 107.

¹⁴⁰ TOMAN, L.: *Problematika dramaturgie českého hraného filmu*. In *Film a doba* 18, č. 9, 1972, s. 452 – 460.

¹⁴¹ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění*, s. 167

ústřední ředitel Čs. filmu a další instituce.¹⁴² Každý hotový film musel posléze projít trojúrovňovým schvalovacím řízením, tj. být schválen dramaturgicko-výrobní skupinou, ředitelstvím FSB a Ústředním ředitelstvím československého filmu. Tato situace trvala až do reorganizace vnitřních nařízení v roce 1982.¹⁴³

Množství vynucených úprav často vedlo k rozporům mezi původním autorským záměrem a výslednou podobou schválené literární předlohy, což můžeme v případě komedie „*Já to tedy беру, šéfe...!*“ sledovat na požadavku úpravy závěrečné scény filmu. Ludvík Toman v posudku literárního scénáře doporučil úpravu nevyhovujícího závěru, v němž protagonisté vyprávění nebyli za své nekalé praktiky náležitě potrestáni, což podle něj oslabilo základní morální příběhu a vedlo to ke vzniku dojmu, že film dává neférovým náborovým praktikám za pravdu.¹⁴⁴ Tento přístup, minimalizující prostor pro autorský vklad filmaře, odpovídal dalekosáhlejšímu vnímání profese režiséra barrandovským vedením jako profese řemeslného, nikoli tvůrčího rázu.¹⁴⁵

Umělecká kvalita ve veškerých kulturních oblastech byla dána do přímé souvislosti s širokou přístupností a ideologickým obsahem. Ideologicky nevyhovující nebo divácky nepřístupné dílo nemohlo být dle nově nastavených kritérií považováno za hodnotné. Ideologicky vyhovující bylo přitom tautologicky takové dílo, které se těšilo velkému diváckému zájmu. Mezi prosazovanými hodnotami bychom našli pozitivní přístup k práci, společnosti a rodině. Dominujícím ideovým principem byl opět kolektivismus, pojící se s vlastnostmi typu soudružnosti, solidarity, disciplinovanosti a zodpovědnosti.¹⁴⁶ Důraz se kladl na vytváření vzorů pro mladé diváky, tj. takových hrdinů, kteří odmítají moderní západní filozofie typu skepticismu, negativismu a individualismu.¹⁴⁷ Filmy měly divákovi pomáhat s orientací v současné době, chápat politiku státu a její konkrétní cíle, bojovat proti vlivům antikomunismu a antisovětiismu a ukazovat budoucnost související s rozvojem hospodářství. Vztahy mezi postavami měly odrážet konkrétní společenské prostředí. Na rovině stylu měly být zpretrhány veškeré vazby na dekadentní, formalistickou a „maloburžoazně subjektivistickou“ filmovou tvorbu 60. let.¹⁴⁸

¹⁴² Ibid., s. 294.

¹⁴³ MELOUNEK, P.: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*. Praha: Československý filmový ústav, 1987.

¹⁴⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já to tedy беру, šéfe...!*“, posudek filmového scénáře, 11. 11. 1976.

¹⁴⁵ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění*, s. 380.

¹⁴⁶ *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*.

¹⁴⁷ KLIMEŠ, I.: *Modely filmové dramaturgie*, s. 385.

¹⁴⁸ *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*.

Teprve 31. srpna 1981 došlo ke zrušení funkce ústředního dramaturga a tím také k odstavení Ludvíka Tomana z jeho bezmála diktátorské pozice.¹⁴⁹ Přestože bylo podle Jana Bernarda v československé kinematografii možné spatřovat snahy o ambicióznější hranou tvorbu již od roku 1975,¹⁵⁰ éra Ludvíka Tomana je filmovými historiky i tehdy natáčejícími filmaři přesto hodnocena jako období, kdy bylo nejnáročnější prosadit projekty, které by jakkoli odporovaly oficiálním stranickým požadavkům.

Nedlouho po Tomanovi opustil svůj vlivný post vedoucího oddělení kulturní politiky *Rudého práva* také jeden z předních normalizačních ideologů Jan Kliment, píšící nejen prorežimní filmové recenze, ale také lektorské posudky k vybraným filmům (z pozice poradce barrandovské dramaturgie).¹⁵¹ Důsledky odchodu Tomana a Klimenta z jejich vlivných pozic se samozřejmě neprojeví okamžitě, přesto můžeme zejména od druhé poloviny 80. let na stránkách tisku i na tématice (a obsazeních) natáčených filmů pozorovat mírnou kulturní liberalizaci a větší názorovou pestrost.

Výsledkem konsolidace poměrů v kinematografii bylo zesílení ideologické práce, opětovné zpřísnění kontroly nad produkcí, distribucí i exhibicí vyráběných filmů a – stejně jako v jiných oblastech kultury – potvrzení oprávněnosti vedoucí úlohy strany. Třebaže bychom Petra Schulhoffa mohli pokládat za autorského filmaře, domnívám se zároveň, že takto striktně vymezené zákonitosti výroby mu vyhovovaly, jak se v přespříští kapitole pokusím doložit obecnou charakteristikou jeho tvůrčí metody a rozkrytím jeho bezproblémové spolupráce s barrandovským vedením.

3.3.1 Normalizační komedie

*„Jediný úspěšný žánr, který český komunistický režim dokázal ideologicky adekvátně využít, byla (a je dodnes) populární komedie.“*¹⁵²

Komedie patřily po konsolidaci poměrů na Barrandově společně s detektivkami a dobrodružnými filmy mezi preferovaný a divácky žádaný žánr.¹⁵³ Požadavek široce přístupné

¹⁴⁹ HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění*, s. 176-177.

¹⁵⁰ BERNARD, J.: *Odvahu pro všední den - Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994, s. 132.

¹⁵¹ K normování uměleckého vkusu na stránkách kulturní rubriky *Rudého práva* Kliment s oblibou využíval myšlenky propagované v 50. letech Zdeňkem Nejedlým, např. koncept intelektuálního kýče.

¹⁵² PTÁČEK, L., PTÁČKOVÁ, B.: *Rétorika narativu a rétorika žánru*. In PTÁČKOVÁ, B.: *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 25.

¹⁵³ Divácké preferování těchto žánrů bylo prokázáno například sociologickým výzkumem, který probíhal v letech 1976 až 1980 v kompetenci Slovenského filmového ústavu. VOLKO, L.: *Niektoré aspekty súčasnej*

lidové zábavy přímo vyjádřili vedoucí činitelé československé kinematografie. V *Dějinném poučení* se můžeme dočíst, že špatný je takový film, který neosloví dostatečný počet diváků.¹⁵⁴ Filmy měly být – stejně jako ostatní druhy umění – především lidovou zábavou. Rovněž lehké žánry typu komedie nicméně měly být zdrojem vyšších etických, estetických a intelektuálních hodnot. Ideologicko-propagandistická funkce byla vyloučena u takového umění, které na recipienta kladlo vyšší nároky.¹⁵⁵

Požadavek na lidovou zábavu byl reprodukován rovněž na stránkách stranického tisku. Právě ten podle Josefa Beldy poskytoval v předstihu pravidly, jimiž se měla řídit také kinematografie.¹⁵⁶ Také z toho důvodu se ideologické požadavky na podobu a náplň normalizačních komedií, resp. lidové zábavy jako takové, pokusím nejprve rekonstruovat na základě dobových textů, především z kulturní rubriky *Rudého práva*. Následně shora vyžadovanou podobu komediálního žánru konfrontuji s některými teoretickými koncepty.

Základními požadavky na styl vyprávění byla lidovost, srozumitelnost a přístupnost.¹⁵⁷ Lidovost československých komedií ovšem, oproti filmům kapitalistických zemí, neměla být zaměňována s komerčně motivovaným nadbíháním divákům.¹⁵⁸ Lidové dílo mělo být okamžité a bezproblémově srozumitelné.¹⁵⁹ Určujícím kritériem umělecké kvality filmu se z perspektivy komunistické ideologie stala divácká návštěvnost. Při snaze o zatraktivnění snímků volbou komediálního žánru ale tvůrci neměli opomíjet problémy doby. Lidový film měl diváka zároveň obohacovat, působit na něj výchovně.¹⁶⁰ Přístupnost a srozumitelnost umění byla tedy v představách dobových ideologů neodmyslitelně spjatá s jeho političností, resp. stranickostí. Kromě nabídnutí rekreační funkce měla tudíž komedie také formovat společnost.¹⁶¹

Slovník i obsah vznesených požadavků na preferovanou tematiku celovečerních filmů v mnohém věrně reprodukoval postuláty socialistického realismu. Od kinematografie bylo v zásadě vyžadováno, aby převzala emblematická vyjádření typická pro socialistickou kinematografii raných let padesátých.

kultury filmového diváka na Slovensku. In *Film a divák: zborník referátov a diskusných príspevkov zo seminára usporiadaného pri príležitosti 20. výročia Slovenského filmového ústavu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1984, s. 14-25.

¹⁵⁴ *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*, s. 199.

¹⁵⁵ PETRUSEK, M.: Umění totalitních režimů jako sociální fenomén (K sociologické analýze estetizace strachu a zla). In KOMENDA, P. (ed.): *Acta universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Moravia* 4 – 2005. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 15-26.

¹⁵⁶ BELDA, J.: Konečná fáze likvidace obrodného procesu. In MENCL, V. (ed.): *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha: Parta, Ústav mezinárodních vztahů, 1993, s. 83-121.

¹⁵⁷ KLIMENT, J.: Političnost filmu na pořadu dne. In *Rudé právo*, 13. 7. 1974, s. 5.

¹⁵⁸ KLIMENT, J.: Film je umění milionů. In *Rudé právo*, 18. 7. 1974, s. 5.

¹⁵⁹ KLIMENT, J.: Obraz současného buržoazního filmu. In *Rudé právo*, 5. 6. 1976, s. 5.

¹⁶⁰ KLIMENT, J.: Aby nás umění obohacovalo. In *Rudé právo*, 7. 1. 1978, s. 5.

¹⁶¹ Ibid.

Jedním z prosazovaných způsobů výchovy socialistického diváka prostřednictvím filmu bylo pranýřování určitého typu chování, reprezentovaného současníky, kteří se nedokázali oprostít od veškerých přežitků minulosti.¹⁶² Nejenom v komediích se preferovaným nositelem negativních charakterových rysů stal maloměšťák, jemuž především měli tvůrci „nastavovat zrcadlo“.¹⁶³ Neboť na maloměšťákovi režimu vadilo zejména jeho nestřídmé spotřebitelství, ochuzující o výtobytky socialismu ostatní občany,¹⁶⁴ umožňoval tento typus vymezit oblast problémů finančními jevy. Konflikty vyvolávané maloměšťákem nebyly na denotativní rovině podmíněné ideologicky, ale pouze ekonomicky, čím vyhovovaly eskapistickému komediálnímu žánru.¹⁶⁵

Přiznáním existence maloměšťáků režim připouštěl pozůstatky kapitalismu ve společnosti.¹⁶⁶ Ideální socialistické společnosti mohlo být dosaženo teprve úplným a tedy utopistickým vymýcením buržoazních znaků. Neustávající boj proti maloměšťáctví tak sloužil k ospravedlňování nedokonalostí stále ne zcela „očistěného“ reálně socialistického systému. Úplné vykázní pozůstatků minulosti, které se ve společnosti nadále projevovaly, z veřejného diskursu, by pro režim znamenalo popřít vlastní úspěchy při budování socialistické společnosti i snahu dosáhnout s občany konsenzu. Právě z tohoto důvodu nebyly maloburžoazní přežitky tak často bezvýhradně odmítány a trestány, jako pouze s jistou mírou shovívavosti zesměšňovány.

Pokud filmař svým dílem útočil proti maloměšťáctví, zasloužil si film přívlastek „satirický“.¹⁶⁷ Ani režimem prosazovaný žánr komunální satiry nicméně nepředstavoval výjimku z pravidla, podle něhož sloužilo deklarování norem a zobrazení možných postihů za jejich nedodržení ke stvrzování konsolidovaných společenských poměrů. Právě satira se měla stát konstruktivním prvkem budování společnosti. Podmínkou komunální satiry byla její služba společnosti – měla přispívat ke zlepšení situace. Přesněji takové situace, jejíž problematičnost byla stranou oficiálně stvrzena. V satirickém žánru byla povolena humorně nadsazená kritika dílčích, nikoli ovšem systémových nedostatků.¹⁶⁸ Pro komunistickou

¹⁶² KLIMENT, J.: Nová česká satirická komedie. In *Rudé právo* 26. 8. 1976, s. 5.

¹⁶³ Humor českých tvůrců. In *Rudé právo*, 17. 6. 1976, s. 5.

¹⁶⁴ KLIMENT, J.: Umělecké svazy, podněcovatelé tvorby. In *Rudé právo*, 4. 7. 1974, s. 5.

¹⁶⁵ O nezbytné ekonomické podmíněnosti veškerého zla, jak jej vnímala komunistická ideologie, píše Petr Fidelius: „(...) veškeré zlo politické a státní moci, veškeré zneužívání moci (a tedy i „pluralita“ jakožto nástroj její kontroly) má svoje kořeny v ekonomické sféře (...)“ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 57.

¹⁶⁶ V jedné z publikací o socialistickém způsobu života jsou maloměšťáci přímo označeni za menšinu kapitalistů ve společnosti. FILIPEC, J., FILIPCOVÁ, B.: *Socialistický způsob života – skutečnost i program*. Praha: Horizont, 1980, s. 23.

¹⁶⁷ HRDINA, I.: Zítřka to roztočíme. In *Scéna*, č. 14/1976, s. 6.

¹⁶⁸ Oblíbeným mimo-filmovým zdrojem tohoto typu humoru byl humoristický týdeník *Dikobraz*, viz *Dikobraz. Slovník české literatury*. [online]. [cit. 2014-16-03]. URL: <<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=89>>.

ideologii příznačná redukce systémových vad na vady jednotlivce, jak ji detailně popsal Petr Fidelius, se tudíž týkala také satiry.¹⁶⁹ Nešlo ale jen o tento princip, který socialistické satíře bránil v tom, aby postihovala systémové nedostatky.

Identifikace může v satíře probíhat na rovině systému, resp. ideologie, nikoli jednotlivých postav, čím je zesilováno pouto mezi divákem a vládoucí ideologií, neboť oba vnímají jako rušivý element tutéž zesměšňovanou postavu, například maloměšťáka. Výsměch postavám (namísto identifikace s nimi) diváka staví na stranu ideologie, která se tímto zneviditelněním ocitá mimo dosah kritiky. Jak se na případových studiích pokusím podrobněji popsat, komunistická satira fungovala v zájmu systému, ne proti němu. Oslabení ideologických argumentů zároveň vedlo k jejich snazšímu přijetí diváky, které okrajové postavení ideologie ve filmu nerušilo. Divák tak mohl snáze přijímat předkládaný obraz reality za svůj. Jak detailněji rozkryji jednotlivými analýzami, ve filmových satirách docházelo ke kritice poměrů pouze navenek. V praxi satira společenský řád nezpochybňovala, ale naopak ho upevňovala tím, že problémy společnosti jejich komediálním rámováním marginalizovala. Ve svém skutečném záměru se satira shodovala s filmy jiných žánrů a stejně jako ony stvrzovala existující řád. Také díky tomu satirické normalizační komedie bezproblémově zapadaly do statického dobového diskursu.¹⁷⁰

Vysoké zastoupení komedií v normalizační filmové produkci není překvapující vzhledem k tomu, jak dobře komediální žánr vyhovoval stranickému požadavku optimistické, všelidové zábavy. Jiným faktorem, který částečně vysvětluje popularitu komedií napříč celou českou kulturou, může být národní mentalita, jak ji popisuje Ladislav Holý. Humor podle něj Čechům slouží k omlouvání vlastní průměrnosti a ke komediálnímu obcházení nepříjemných morálních otázek.¹⁷¹ Dle Vratislava Effenbergera je populární filmová tvorba odrazem mentality a zájmů masového publika, které chce v zábavných filmech rozeznávat vlastní způsob myšlení a jí blízký druh humoru.¹⁷² Tento předpoklad bychom mohli obrátit a vznést hypotézu, že široce přístupná filmová produkce formuje vkus a hodnoty diváků.

Podstatou komedie je podle Petera Brookse výsměch starému řádu.¹⁷³ Normalizační komedie této definici odpovídá svým vymezováním se vůči přežitkům minulé. Proklamovaný výsměch přežitým jevům mohl ovšem pouze maskovat, že skutečným terčem vtipů byl

¹⁶⁹ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*.

¹⁷⁰ Nabízí se otázka, zda v podmínkách normalizační umělecké tvorby vůbec existoval prostor pro satiru, vyznačující se kritickým vztahem tvůrce ke skutečnosti a jeho mravní či intelektuální převahou nad zobrazovanými jevy.

¹⁷¹ HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*.

¹⁷² EFFENBERG, V.: *Obráz člověka v českém filmu*.

¹⁷³ BROOKS, P.: *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.

typický socialistický občan s jeho drobnými poklesky a prohřešky. Za normalizace se dalo předpokládat, že většina obyvatel vyrostla v socialismus a prošla socialistickou výchovou. Hrdinové filmů ze současnosti tedy z ideologické perspektivy nemohli být veskrze špatní. Výsměch při posuzování jejich charakterových nedostatků tak představoval přijatelnější východisko než úplné odmítnutí, kterým by ideologie popírala sebe samu. Domnívám se a praktickou částí práce se pokusím dokázat, že záměrem komediálního zlehčování neduhů normalizační reality bylo přesvědčit diváka, že život v daných podmínkách je možný, pokud jej bude brát s humorem.

3.4 Petr Schulhoff

Petr Schulhoff, syn hudebního skladatele a pianisty Ervína Schulhoffa, se narodil 10. července 1922 v Berlíně. V oblasti československé kinematografie se pohyboval od roku 1933, kdy ztvárnil menší roli v prvním samostatném režijním počínu Vladislava Vančury *Na slunečné straně*. Herectví se okrajově věnoval také později a možná i díky této zkušenosti měl pochopení pro herecké řemeslo a svým hercům se snažil ponechávat co největší volnost a prostor pro improvizaci (vždy ovšem pouze v rámci prostoru vymezeného scénářem). Během okupace byl společně s otcem deportován do bavorského koncentračního tábora ve Wülzburgu, kde jeho otec zemřel na tuberkulózu.

Po válce Schulhoff dodatečně odmaturoval na reálném gymnáziu a stal se zaměstnancem Československého filmu. V letech 1945 až 1953 působil jako asistent režie ve Filmových studiích Barrandov, v letech 1953 až 1969 byl nejprve pomocným režisérem a posléze režisérem a scenáristou v Krátkém filmu, kde se věnoval tvorbě instruktážních, propagačních a reklamních filmů nebo politických dokumentů.¹⁷⁴ Teprve roku 1969 se Schulhoff oficiálně stal režisérem Filmových studií Barrandov.

Na pomezí naučného dokumentu a satirické komedie se nacházejí Schulhoffovy krátkometrážní filmy z přelomu 50. a 60. let. Pro Filmový satirický občasník „Trn“ natočil mikrokomedii *Proč lže...?* (1958), varující před přenosem negativních vlastností (v tomto případě lhaní) z rodičů na děti. Komedie mravů *O lidech okolo stolu* (1958) s Milošem Kopeckým rovnou v několika rolích nás poučuje, jak bychom se neměli chovat v restauračním zařízení. Obdobnou náplň i formu má třídlíná komedie *O lidech před pultem a*

¹⁷⁴ Kol. autorů ČSFÚ Praha a SFÚ Bratislava: *Českoslovenští režiséri sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983, s. 70-72.

za ním (1958, Schulhoff režíroval první dva díly), varující před nepoctivostí některých prodavačů. *Zlepšovák* (1959) humornou formou poukazuje na překážky, které za socialismu musel překonávat lidový vynálezce. *Postavy mimo hru* (1960) jsou strukturovány jako školní přednáška referující o nevychovanosti diváků sportovních utkání. Osvětové *Hrozně dítě* (1962) poukazuje na souvislost mezi chováním přehnaně přísných rodičů a přecitlivělého dítěte. Propagační film *Vajshoblhák a státní tajemství* (1965) vznikl pro Ministerstvo vnitra a varuje před neuváženým nakládáním se státními tajemstvími.

Všechny výše zmíněné filmy, k nimž Schulhoff také napsal scénář, prozrazují autorův zájem o drobné lidské neřesti, případně lidskou hloupost a naivitu, ovšem vyňaté ze širšího společenského kontextu a přesazené do mikrokosmů jedné rodiny, jednoho výrobního podniku nebo jedné prodejny. Náprava poměrů by měla vést skrze potrestání a změnu v chování zřetelně označených jednotlivců a není podmíněna změnami systémovými. Uvedené filmy otevřeně sledují výchovný záměr, projevující se názornou výkladovou formou nebo přímým oslovováním diváků. V méně zřetelné podobě je tentýž edukačně-apelativní tón přítomen rovněž ve Schulhoffových celovečerních komediích. Ty ovšem model výchovy skrze špatný příklad neuplatňují se stejnou důsledností. Špatné vzory v nich nejsou hlasem komentátora nebo vysvětlujícím titulkem zřetelně „onálepkované“, čím vzniká větší prostor pro divákův vlastní výklad, resp. pro jeho shovívavé přijetí zobrazených charakterových neduhů.

V natáčení krátkých satirických komedií Schulhoff pokračoval v průběhu šedesátých let, kdy se paralelně začal věnovat také kriminálnímu žánru (detektivky s postavou majora Kalaše v podání Rudolfa Hrušínského *Vrah skrývá tvář*, 1966 a *Po stopách krve*, 1969). Roku 1968 natočil populární silvestrovskou mikrokomedii *Bohouš*, která v něm podle vlastních slov probudila vážnější zájem o veseloherní žánr.¹⁷⁵ Satirický žánr si Schulhoff mohl ozkoušet také díky televiznímu cyklu příběhů o tom, jak okrást své bližní *Jde o peníze*¹⁷⁶ a díky sérii televizních mikrokomedii nazvaných *Trapasy*.¹⁷⁷ Svou první celovečerní veselohru natočil teprve v roce 1974 (*Hodíme se k sobě, miláčku...?*). Rozšíření žánrové profilace o komediální žánr objasňoval pragmaticky – chtěl tím předejít tvůrčímu ustrnutí a sebe-vykrádání.¹⁷⁸

¹⁷⁵ Režie *Bohouše* byla přitom Schulhoffovi údajně nabídnuta náhodou, poté, co původně zvažovaný režisér Martin Frič nečekaně zemřel. Rozhovor s Petrem Schulhoffem. In *Květy*, 24. 11. 1978.

¹⁷⁶ BECHTOLDOVÁ, A.: Rozhovor s Petrem Schulhoffem. In *Film a doba*, č. 12, ročník 1978, s. 662-667.

¹⁷⁷ Na podobnost jeho prvních komedií s tímto cyklem upozorňuje ROSENBERG, S.: Může být trapné aj naozaj komické? In *Film a Divadlo*, 19. 10. 1976, s. 12.

¹⁷⁸ BECHTOLDOVÁ, A.: Rozhovor s Petrem Schulhoffem, s. 662-667.

Preferováním komedií a krimifilmů se Schulhoff od začátku své kariéry pohyboval na poli únikových žánrů, jimž bylo normalizační vedení československého filmu nakloněno.¹⁷⁹ Nebyl to ovšem jediný důvod, proč za normalizace patřil k prokádrovaným režisérům, kteří mohli i po konsolidování poměrů na Barrandově plynule pokračovat v činnosti. V 60. letech se v očích strany nezdiskreditoval reformistickými idejemi nebo formálním experimentováním. Díky tomu, že „nezakolísal,“ ani nepatřil k „pomýleným,“ uplatňovaná taktika „diferenciovaného přístupu“¹⁸⁰ se na kontinuitě jeho tvorby neprojevovala.¹⁸¹ Roku 1980 byla jeho pozice důvěryhodného tvůrce stvrzena udělením čestného titulu Zasloužilý umělec.

Dne 4. května 1986 si třiašedesátiletý Petr Schulhoff zvolil dobrovolný odchod ze světa. Pravděpodobným důvodem byla rakovina, kvůli které ho v posledních letech života sužovaly těžké bolesti.

Tvorba Petra Schulhoffa spadá dle dříve představeného členění Jaromíra Blažejovského do kategorie těch normalizačních filmů, které neskrývají svou vstřícnost vůči panující ideologii, ale zároveň otevřeně neapelují na uvědomělost diváků (filmy normalizující). Filmová produkce ofenzivní normalizace je sice spojována především s normalizujícími filmy, naplňujícími primárně funkci ideologickou, současně ale vznikaly žánrové tituly, v nichž není ideologie tak nápadně implementována do narativu, a má tudíž větší šanci dosáhnout u diváků persvazivního efektu.

Schulhoffa v interních dokumentech FSB vnímali jako pokračovatele tradice vkusné, nenáročné zábavy, jaká byla dříve spjata se jmény Vladimíra Slavínského nebo Martina Friče.¹⁸² Skutečnost, že naplňoval jeden z hlavních požadavků na veselohru, velký divácký zájem, nebyla jediným důvodem Schulhoffova dobrého jména u barrandovského vedení. Jeho poctivý a zodpovědný přístup k řemeslu zaručoval, že filmy budou dokončeny včas, nebo dokonce s výrazným předstihem.¹⁸³ Technické scénáře Schulhoff opakovaně odevzdával s dostatečnou časovou rezervou, čímž poskytoval dostačující prostor k důkladné přípravě pro realizaci filmu. Již v době natáčení pracoval na sestřihu natočeného materiálu a na

¹⁷⁹ SEDLÁČEK, J.: *Rozmarná léta českého filmu*, Praha: Albatros Media, 2012.

¹⁸⁰ BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Čas sluhů (1969-1989)*, s. 106

¹⁸¹ Můžeme-li však věřit zápisu ze schůze barrandovského jednání, Ludvík Toman zaujímal ke Schulhoffovi „lhostejný až odmítavý postoj“ a schválně protahoval realizační přípravy jeho filmů. Tamtéž Toman označuje Schulhoffovy filmy za přeceňované a jako hlavní problém s tímto režisérem udává jeho autorský přístup ke tvorbě, skutečnost, že filmy sám píše i režíruje a tudíž má větší vliv na jejich celkovou podobu (například co se týče hereckého obsazení, kdy prosazuje svůj názor na úkor stanovisko ústředního dramaturga). Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...!*“, zápis z diskuze nad filmem, 24. 11. 1978.

¹⁸² Dramaturgův posudek literárního scénáře filmu *Co je doma, to se počítá, pánové...* Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Co je doma, to se počítá, pánové...*, dramaturgický posudek.

¹⁸³ Například výrobní doba komedie *Zítřka to roztočíme, drahousku...!* byla oproti plánu zkrácena o 21 dní. Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Zítřka to roztočíme, drahousku...!*, výrobní zpráva, 22. dubna 1976.

postsynchronech.¹⁸⁴ Za úsporu negativu obrazu oproti předpokládanému množství obdržel Schulhoff společně s kameramanem daného filmu vícekrát mimořádnou finanční prémii.¹⁸⁵ Dokladem pozitivního hodnocení Schulhoffova způsobu práce jsou také další citace z dochovaných barrandovských písemností:

„Celkovou zásluhu na splnění tohoto závazku měla dokonalá připravenost režiséra na každý natáčecí den (...)“¹⁸⁶

„Zrychlené natáčení bylo i výsledkem perfektní přípravy režiséra (...)“¹⁸⁷

„Příkladný přístup režiséra Schulhoffa, díky kterému byla produkce dobře a pečlivě připravená.“¹⁸⁸

„Solidní a dobrý standard práce režijní i scenáristické“¹⁸⁹

„Při jeho známé poctivosti a důkladnosti“¹⁹⁰

Stejnou racionalitu jako při přechodu od vážného ke komediálnímu žánru projevil Schulhoff programovou volbou soudobého dějinného zasazení všech svých filmů, které mu umožnilo vyjadřovat se k současnosti přímo a vyhovět tak jednomu z předních ideologických požadavků na pokrokové socialistické umění. Svou pozornost dlouhodobě soustředil k trapným situacím, malicherným lidským sporům a hádkám. Jeho deklamovaným cílem byla drobnokresba negativních mezilidských vztahů a moralizování prostřednictvím smíchu. Výraznější akcentace satirického tónu napříč celou jeho komediální tvorbou Schulhoffa vyčleňuje z řady komediálních režisérů, kteří se do svých filmů společensko-kritický přesah vnést nesnažili.¹⁹¹ Za své inspirační zdroje v rozhovoru pro *Film a dobu* označil klasickou

¹⁸⁴ Výrobní zpráva filmu *Hodíme se k sobě, miláčku...?* Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku...?*, výrobní zpráva, 21. ledna 1975.

¹⁸⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Absolutně nevinny žertík*, mimořádné prémie, 29. června 1976; Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku!*“, mimořádné prémie, 7. prosince 1978; Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Co je doma, to se počítá, pánové...*, prémie filmu, 30. července 1980.

¹⁸⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, výrobní zpráva, 21. ledna 1975.

¹⁸⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Co je doma, to se počítá, pánové...*, výrobní zpráva, 22. dubna 1976.

¹⁸⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku!*“, výrobní zpráva, 19. října 1978.

¹⁸⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Co je doma, to se počítá, pánové...*, dramaturgický posudek literárního scénáře.

¹⁹⁰ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Příště budeme chytřejší, staroušku!*, dramaturgický posudek literárního scénáře.

¹⁹¹ V textu věnovaném satíře *Světáci* na Schulhoffovu výlučnost upozorňuje Jaroslav Sedláček, podle kterého se satira do československých kin vrátila po smrti Vratislava Blažka a *Hrochovi* až ve 2. polovině 70. let právě ve Schulhoffových filmech. SEDLÁČEK, J.: Světáci. In *Cinema* 10/05, č. 173, s. 80-83.

moralistní komedii v duchu Moliérova Misanropa (z něhož přímo čerpá námět pohádkové komedie *Já už budu hodný, dědečku*) a Karla Čapka s jeho živočichopisným přístupem k povahovým lidským slabostem. Čapkův „obyčejný člověk“ se svými drobnými každodenními radostmi a starostmi byl přesně tím typem postav, který konvenoval s dobovými ideologickými požadavky. S postavou, která se neprojevuje odvážnými hrdinskými skutky, se nejenže mohli občané snadno identifikovat, ale zároveň tento typ hrdiny svým zájmem o privátní problémy reprezentoval model chování bez potenciálu ohrožit společenský pořádek.

Rozpoznání Schulhoffových komedií v nepřeborném množství normalizační zábavní produkce usnadňují jejich tituly, jež jsou úryvky přímé řeči, a mají své pevné postavení v ději filmu (často se jedná o pointu snímku nebo opakované motto). Přímě v názvu je tak obsažen jeden ze znaků příznačných pro dnešní recepci normalizačních komedií – jejich redukování na dobře zapamatovatelné repliky. Názvy obecně určeného adresáta (miláček, drahoušek, šéf...) k něčemu vyzývají nebo o něčem přesvědčují. Tato apelativnost vychází vstříc Althusserově definici ideologie skrze akt oslovení neboli interpelace.¹⁹² Skutečnost, že původní názvy tří z šestice komedií tento tón neměly (*Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* se mělo původně jmenovat *Absolutně nevinný žertík*, původně zamýšlený název pro *Já to tedy беру, šéfe!* byl *Pět karafiátů pro Renatu*, „*Já už budu hodný, dědečku!*“ mělo pracovní název „*Co čert všechno nespíská...*“)¹⁹³ svědčí o institucionální snaze sjednotit rétoriku názvů a napovědět touto cestou divákům, že jde o nový film Petra Schulhoffa, jehož jméno v očích barrandovského vedení představovalo záruku vyšší řemeslné kvality.

Jako autor scénářů ke všem svým satirickým komediím mohl Schulhoff podobu snímků kontrolovat od jejich zárodečné fáze a vyšší autorský podíl je zřejmě také důvodem nadstandardní tematické kontinuity jeho komediálních filmů. *Co je doma, to se počítá, pánové...* můžeme například ve vztahu k *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* chápat jako volné pokračování s týmiž postavami a pouze lehce obměněným obsazením (Miloše Kopeckého nahradil v roli hlavy rodiny Jiří Sovák).¹⁹⁴ Tentýž film zároveň variuje námět Schulhoffovy televizní mikrokomedie *Tetička za všechny peníze* (1973), v níž se manželský pár snaží ožebračit majetnou tetičku z venkova. Peníze, vztahy a jimi podmíněné morální implikace představují středobody vyprávění také dalších dvou Schulhoffových televizních komedií, *Úplně beznadějného případu* (1978) a *Výhry admirála Kotrby* (1981).

¹⁹² Přímé oslovení v názvech českých filmů ovšem nebylo výlučně Schulhoffovou specialitou. Připomenout můžeme filmy „*Marečku, podejte mi pero!*“ (1976) nebo *Kam pánové, kam jdete?* (1987).

¹⁹³ *Český hraný film V. 1971 – 1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.

¹⁹⁴ Volná pokračování komedií nebyla za normalizace ojedinělým jevem, z dalších můžeme zmínit sérii filmů o rodině Homolkových (přesněji její druhý a třetí díl) nebo diptychy *Pátek není svátek* (1979)/ *V podstatě jsme normální* (1981) a *Můj brácha má prima bráchu* (1975)/ *Brácha za všechny peníze* (1978).

4. PŘÍPADOVÉ STUDIE

4.1 HODÍME SE K SOBĚ, MILÁČKU...?

Scénář filmu „*Hodíme se k sobě, miláčku?*“, „filmové komedie ze současného prostředí“,¹⁹⁵ byl ústředním ředitelem Čs. filmu Jiřím Puršem schválen 1. dubna 1974.¹⁹⁶ O měsíc a jeden den později došlo k zahájení přípravných prací.¹⁹⁷ Samotné natáčení začalo dle plánu 8. července 1974 v hostivařských ateliérech a skončilo 14. října téhož roku.¹⁹⁸ Serviska filmu byla Jiřím Puršem k laboratornímu zpracování schválena 2. ledna 1975.¹⁹⁹ Film uvedený do kin 1. července 1975²⁰⁰ představoval pro Petra Schulhoffa, profilujícího se do té doby především jako režisér detektivek, první vkročení do oblasti celovečerní komediální tvorby. V kinech „*Hodíme se k sobě, miláčku?*“ zhlédlo 852 630 diváků.²⁰¹

Do rolí dvou manželských dvojic režisér obsadil Janu Brejchovou s Vlastimilem Brodským a Ivu Janžurovou s Františkem Peterkou. Role instalatéra připadla Vladimíru Menšíkovi. Zatímco s Menšíkem Schulhoff vícekrát nespolečně pracoval, údajně kvůli hercově zálibě v improvizaci, které puntičkářský režisér nebyl nakloněn, Peterka a Janžurová vytvořili manželský pár ještě v dalších dvou Schulhoffových filmech, *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* a *Co je doma, to se počítá, pánové...*²⁰² Jejich opakovanou spolupráci s týměž tvůrcem můžeme pokládat za jeden ze znaků určité kontinuity Schulhoffovy tvorby.

¹⁹⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, Výrobní zpráva, 21. ledna 1975.

¹⁹⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, Schválení scénáře, 5. dubna 1974.

¹⁹⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, Zahájení přípravných prací a výroby, 13. května 1974.

¹⁹⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, Přípravné práce, s. 2-4.

¹⁹⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Hodíme se k sobě, miláčku?*, Dokončovací práce, s. 7.

²⁰⁰ Film měl být údajně dokončen již roku 1974, příčiny posunu jeho premiéry se mi ovšem nepodařilo dohledat.

²⁰¹ BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*. Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1997, s. 122.

²⁰² O Menšíkovu sklonu pozměňovat text při hraní v konverzačních komediích viz rozhovor Lukáše Skupy s Drahomírou Hofmanovou: SKUPA, L.: Drahomíra Hofmanová. In ČECHOVÁ, B. (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv, 2013, s. 167.

Obsah

Pracovnice fotografického studia Marta (Jana Brejchová) v železářství poptává kroužky na záclony. Po zjištění, že toto zboží není na skladě, si nechá zavolat vedoucího prodejny Viktora (Vlastimil Brodský). Ten jí jako alternativu nabídne kroužky na klíče. Zanedlouho Viktor ženě vyzná lásku a požádá ji o ruku. Po úvodních titulcích vychází najevo, že Viktor a Marta pouze přehrávali, jak proběhlo jejich první seznámení, a ve skutečnosti jsou již deset let manželé. Jelikož nenacházejí společnou řeč, nechají se k řešení vztahové krize inspirovat u Martiny kamarádky, novomanželky Aleny (Iva Janžurová). Ta si ideálního partnera Karla (František Peterka) našla s pomocí počítače. Také Marta s Viktorem proto navštíví Výzkumný ústav a na základě zadaných dat si dají vyhledat protějšky, které jim budou vyhovovat. Oba manželé po neuspokojivé zkušenosti s doporučenými partnery usoudí, že nejbliž k jejich ideálu má přeci jen původní partner.

Instituce manželství

Pojednávat o manželství a mezilidských vztazích, tedy o tematice z privátní lidské sféry, bylo jedním z prostředků, jak proniknout do soukromí občanů a poučit je o vhodném jednání mimo veřejný prostor. Nabízené modely chování představovaly náповědu, jak řešit určité domácí konflikty, případně jak jim předcházet. Ve filmu z roku 1974 je domácí prostor reflektován výhradně skrze diskurs manželství. Náplní většiny dialogů jsou mezilidské vztahy, manželství, genderové odlišnosti. Cílené omezení pozornosti na vztahovou problematiku na úkor kritiky usměrňování lidských životů pomocí moderních technologií, která by se vzhledem k zápletkě nabízela, potvrzují slova režiséra, který nechtěl „*napadat rozvoj techniky*“.²⁰³

Základní dějovou osu Schulhoffovy první celovečerní komedie tvoří snaha o překonání manželské krize. Syžet s minimální vývojovou dynamikou tvoří pásmo typických situací ze života dlouholetých manželů, jejichž partnerství se změnilo v únavnou rutinu. Kruhová trajektorie filmu vede Martu a Viktora od počátečního neutěšivého stavu ke stejně neutěšivému stavu závěrečnému.²⁰⁴ Ve své podstatě neveselá náplň filmu je relativizována

²⁰³ *Hodíme se k sobě, miláčku...?* Česká televize [online]. [cit. 2013-07-10].

URL: < <http://www.ceskatelevize.cz/porady/17708-hodime-se-k-sobe-milacku/29438365489/> >

²⁰⁴ Narativním prostředkem potvrzujícím, že nedošlo k charakterové proměně ani jednoho z partnerů, se v poslední scéně stává motiv jídla, využívaný napříč celým filmem. Tím, že Viktor svou ženu namísto očekávaného předmětu z antikvariátu obdaruje několika kolečky uheráku, v převrácené podobě přehrává situaci

odlehčenou formou. Příslušnost ke komediálnímu žánru prozrazuje již rozverná nediegetická hudba Karla Svobody pod úvodními titulky. Dalšími komediálními indikátory jsou nadsazenost situací, v nichž se hrdinové ocitají, nízká závažnost konfliktů, které řeší nebo práce s výrazně kontrastními typy postav. Prostor mezi výchozí situací a jejím závěrečným obnovením vyplňuje série situačních gagů, z velké části založených na záměnách rolí a neslučitelnosti povah partnerů. Podobný půdorys, s mikro-příběhy zasazenými do patřičných tematických rámců, využívají také ostatní Schulhoffovy komedie, z čeho je patrná autorova televizní průprava. Úspěšnější než ve výstavbě dramaturgicky semknutého útvaru je při vymýšlení kratších etud s vlastními vývojovými vzorci. Skutečnost, že podobná rozdrobenost charakterizuje významnou část normalizačních komedií, svádí k úvahám, zda se nejedná o důsledek nedůslednosti barrandovské dramaturgie, případně, na abstraktnější rovině, o symptomatický projev dobové absence velkého vyprávění, které by lidské počínání usouvztažňovalo se širším děním.

Jediná skutečná změna stavu týkající se ústředního páru, seznámení Marty a Viktora prostřednictvím kroužků na záclony, je vzápětí odhalena jako pouhá repríza. Repríza prvního setkání, k němuž došlo ještě před začátkem příběhu a které již nemůže být adekvátně napodobeno. Jak hořce konstatuje Marta: „*žádná z repríz nepřekonala premiéru.*“ Navzdory prvotnímu dojmu nejde o spontánní nápad, ale o civilní rituál, jímž si manželé připomínají důvod svého setrvávání v partnerském svazku. Zdánlivě nová událost je zpětně přepsána na stvrzení události dřívější, čímž je replikován jeden z principů komunistické ideologie, jak o ní píše Vladimír Macura:

„(...) chápání události (...) nikoliv jako změny, ale naopak jako utvrzení v statu quo představuje dějiny socialismu (...) vlastně jako nedějiny, jako strukturu, která nezná vývoj. Událost tak nevyplývá z události, ale řadí se k ní analogií, zrcadlí ji v sobě (...).“²⁰⁵

Jak si ukážeme na dalších případových studiích, potvrzením uvedené citátu jsou také ostatní Schulhoffovy komedie.

Vývojem ve filmu projdou pouze partneři předurčení Martě a Viktorovi počítačem, doktorka Brčková (Regina Rázlová) a klavírista Karát (Josef Bláha). Příznačně jde o vývoj ze svobodného stavu v manželství. Normalizace jejich svobodných životů „povinnou“ svatbou slouží jako náhradní happy end filmu, který pro ústřední manželský pár šťastně nekončí.

z úvodu filmu, kdy Marta před hladovým manželem z papíru nevybalí jím očekávané telecí ledvinky, nýbrž dekorativní předmět z antiky.

²⁰⁵ MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 220.

Radost Brčkové a Karáta ze svatby není prostředky filmového vyprávění nijak relativizována, jak bychom mohli s ohledem na dlouhodobou manželskou krizi hlavních hrdinů očekávat. Započetí manželského svazku pro ně představuje bezvýhradně šťastnou událost. Stejným způsobem se ve vlastním zájmu snažil vstup do manželství prezentovat komunistický diskurs.

Hledání nových partnerů vyznívá s ohledem na cykličnost narativu jako pouhá kratochvilná hra, zpestřující setrvávání v daném stavu. Vzhledem k tomu, že ani Marta, ani Viktor neprodělají patrný morální či charakterový vývoj, nabízí se interpretovat jejich setrvání v instituci manželství veřejnou akceptací tohoto způsobu partnerského soužití jako jediného správného a společensky prestižního.

Motiv manželství, které je navzdory neshodám nutné ustát, prohlubují etudy z bytu Aleny a Karla. Domácí násilí je v nich relativizováno výrokem „*jen jsme se trochu raflí*“ a následným označením manželství za dialog, k němuž hádky, které podle svědectví sousedky v domácnosti probíhají opakovaně, neodmyslitelně patří.²⁰⁶

Celý film je tautologickým stvrzením důležitosti manželského svazku, jakkoli neutěšivý pro oba partnery může být. Jednou uzavřené manželství se zdá být nerozdělitelným, nehledě na zakoušené fyzické násilí (Alena a Karel) nebo pocíťovaný psychický nátlak (Marta a Viktor). Manželství představuje jediný zobrazený model soužití, které postavy již přijaly (Marta a Viktor, Alena a Karel), nebo k jeho přijetí směřují (Brčková a Karát). Diskursivní stvrzení manželství jako vhodného způsobu soužití dvou dospělých osob opačného pohlaví vylučuje alternativní modely partnerského soužití. Východisko v podobě rozvodu a následného života mimo svazek není filmem naznačeno. Vyloučení uspokojujivé alternativy slouží jako prostředek diskursivní legitimizace nadřazenosti státního zájmu (zachování manželství) nad osobními zájmy jednotlivců. Jak popíšu dále, podobný postup je ve filmu uplatněn na více úrovních.

V dobovém kontextu představoval důraz filmu na manželství, které lze chápat jako nezbytný první krok k založení rodiny, doplněk vládních opatření orientovaných na posílení významu rodiny ve veřejném diskursu. Rok před uvedením filmu do kin vešly v platnost dříve vzpomínané propopulační zákony, které v následujících letech přispěly k výraznému navýšení porodnosti a tedy také k odklonu zájmu od veřejných záležitostí k zaopatřování rodiny. Domov se díky svému oddělení od vnějšího světa mohl opět stát symbolem klidu, odpočinku a řádu, jak je komunistickou mytologií tradičně kódován.²⁰⁷

²⁰⁶ Zvolené rámování problematiky násilí odpovídá dobovým snahám režimu násilí z každodenních životů zcela eliminovat a nenásilnost následně vydávat za jeden z předních faktorů vyspělosti socialismu (společně se zárukou plné zaměstnanosti).

²⁰⁷ Kapitola „Domov“ v knize MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 74-84.

Muž a žena

Trik s úzkoprofilovými kroužky na záclony z prologu je důkazem, že Viktor již vyčerpal svou kreativitu. Nevymýšlí nové způsoby, jak by oživil partnerské soužití. Také později ve filmu, s jinou ženou, jen opakuje dříve ověřený postup. Stejný artikl slibuje lékařce, kterou mu vybral počítač. Zřejmě od něj nehrozí, že by vymýšlel nové nápady a snažil se měnit daný stav. Také podle dobové kritiky se Viktor snaží najít východisko v soužití s jinou ženou pouze navenek, zatímco ve svém nitru na dlouhodobější změnu stavu již rezignoval.²⁰⁸ Viktorova pasivita a rozhled omezený na privátní sféru, odpovídají požadavku neangažovaného občana, kterému ke spokojenosti stačí jistota určitého životního standardu.²⁰⁹ Zpasivnění muže je ještě výraznější u Karla, nového manžela Martiny kamarádky Aleny. Ta svého muže představuje slovy „to je ono“ a „tohle je to.“ Prezentuje ho jako objekt, jako stroj, který „umí všechno“.

Skutečnost, že je pasivnějším muž, ztělesňující v uvedených příkladech v podstatě vyabstrahované rysy mužství, vyhovuje režimnímu výkladu pražského jara. Karlova „objektivizace“ a Viktorův omezený rozhled a nemotornost při plnění manželských povinností, zvýrazněná ostýchavým hereckým projevem Vlastimila Brodského, redukuje muže na komické figurky, neschopné výraznějších zásahů do chodu společnosti.

Úsilí ozvláštnit stereotypní všednodenní existenci, narušit stav neměnnosti, prokazují ženy, které své manžely navádějí a ovládají. Z ústřední dvojice je kreativnější Marta. Uvažuje v abstraktnějších pojmech (chtěla by prožít „něco krásného“), používá bohatší slovník a ujímá se slova, když muž neví, co říct (první návštěva Výzkumného ústavu, pokuta za špatné stání). Rovněž Alena vystupuje jako řídící osobnost, které patří poslední slovo, a to nejen ve vztahu k manželovi, ale také ke své kamarádce. Na Martino váhání, zda kontaktovat Karáta, reaguje tím, že muži sama zavolá a Martě s ním domluví setkání v divadle.

Přes své zpasilnění zůstává muž bytostí racionální a egoistickou a žena bytostí starostlivou a emocionální, která se řídí více svými pocity. Stereotypní rozdělení rolí podle genderové osy pomáhá zastříti skutečnost, že socialistická realita muže i ženy o jejich domény připravila. Ladislav Holý k mužským a ženským rolím za socialismu napsal následující:

²⁰⁸ JOHN, R.: Hlavní tendence v české filmové komedii 70. let I. In *Film a doba*, č. 4, ročník 1980, s. 220-227.

²⁰⁹ Viktorova přizemnost ale není jednoznačná, neboť dokáže své praktické uvažování reflektovat, o čemž svědčí například jeho výrok „Jsem primitiv, protože mám hlad.“ Snaha vystoupit z přijaté role nicméně není narativem dále rozvedena.

„Muži se cítili degradováni, neboť nemohli naplnit svoji tradiční roli živitelů zodpovědných za finanční zabezpečení a materiální prosperitu svých rodin; ženy se cítily poníženy, protože nebyly schopny plně realizovat své role v domácnosti.“²¹⁰

Ve filmu jsou oproti skutečnému stavu muž i žena diskursivně situováni do pozic, které by jim měly „tradičně“ náležet. Namísto napodobení reality dochází k jejímu vylepšení vytěsněním problematického. Film vytváří zdání, že muži i ženy mohli být za normalizace sami sebou, resp., že se mohli svobodně rozhodnout, jakou veřejnou roli zaujmou.

Symbolické předání moci ženám odpovídá dobové „feminizaci“ rodinného diskursu, jež měla přispět k udržení konsolidovaných poměrů. Navzdory úsilí Marty změnit výchozí stav nicméně žádná proměna nakonec nenastane. Vyloženě kontraproduktivní je ženina snaha usměrňovat situaci mimo privátní sféru. Martina prosba, aby příslušník VB svůj požadavek formuloval „lidštěji“, vede ke svévolnému navýšení jím požadované pokuty za nesprávné stání. (Snaha vyjednávat s represivním aparátem, obecněji vzato, snaha domáhat se slušného zacházení, situaci pouze zhoršuje. Jako řešení se tak nabízí jediné plná podřízenost občana výchovnému orgánu.) Vzhledem k tomu, že proti bezpráví vystupuje žena, na základě genderové stereotypizace vnímaná za zástupkyni méně bojechtivého pohlaví, je také pro diváka snazší její podřízení akceptovat jako nevyhnutelné.

Stereotypnost postav popírá iluzi, kterou se film snaží vytvořit, tj. iluzi většího spektra voleb. Manželům se sice nabízí několik alternativních partnerů, jejichž početnost je v jedné scéně explicitně zmíněna Alenou („*On se vždycky nějaké mužskej najde.*“). Zájmy Martina dočasného milence, klavírního virtuose Karáta, jsou dle prvního dojmu omezeny na estetickou oblast života, na vážnou hudbu a obrazy. Později však vyjde najevo, že mu ke spokojenosti stačí totéž co Viktorovi – Martiny špekové knedlíky. Zdánlivý estét a intelektuál vnímá ženu stejně přízemně jako Viktor nebo jako zdravým rozumem obdařený instalatér Venca (Vladimír Menšík). Na důkaz toho obdaruje Martu „typicky“ ženskou proprietou, kuchyňskou zástěrou. Rozdíly mezi muži různého intelektuálního zázemí jsou bagatelizovány převedením jejich životního štěstí na společného jmenovatele, na hédonismus.²¹¹

„Simplifikace“ postavy intelektuála odpovídá dobové snaze o diskursivní konstrukci takové reality, ve které intelektuálové, vnímání v návaznosti na Pražské jaro (a posléze také zásluhou disidentů) jako hlavní hrozba stability režimu, nebudou buď vůbec přítomni, případně nebudou intelektuálně dostatečně zdatní, aby představovali vážnější riziko.

²¹⁰ HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*, s. 125.

²¹¹ Za dobově příznačné označuje vyzdvihování požitků těla v souvislosti s Menzelovými komedii např. Jaromír Blažejovský: BLAŽEJOVSKÝ, J.: *Čas sluhů*, s. 111.

Viktor působí v porovnání s Karátem a Vencou navzdory všem svým charakterovým nedostatkům jako zlatý střed zejména díky nízkým nárokům, které na partnerku klade. Setrvává-li s ním Marta v závěru filmu, jde symptomaticky pouze o volbu menšího zla, kterou Milan Šimečka vysvětluje všechny historické pády českého národa.²¹² Nabízející se alternativy jsou tudíž v průběhu filmu postupně přeznačeny na iluzorní. Realita má pouze jednu podobu, tu stávající, stvrzenou stranou.

Mocenský aparát

Snaha najít vhodnějšího partnera je ve snímku ozvláštněna zapojením na počátku 70. let módní kybernetiky, která měla být využita při modelování lidského jednání.²¹³ Její zakomponování do narativu konvenuje s důrazem, jež komunistický režim přikládal vědeckotechnické revoluci. Kybernetický motiv, rozvíjený pomocí Výzkumného ústavu, vyprávění v neposlední řadě obohacuje o autoritu stojící mimo privátní sféru. Panovaly-li normalizačním Československu nerovnoměrné mocenské vztahy, lze předpokládat, že se výrazněji projeví právě v této linii vyprávění.

Konečné rozhodnutí Marty a Viktora zůstat manželi není motivováno žádnou z událostí, která se během filmu přihodí, nýbrž pouze vědeckým posvěcením jejich vzájemné „kompatibility“ krátce před koncem příběhu. Nezpochybňovaná autorita vědeckého pracovníka je důvodem bezvýhradného akceptování smyšlených závěrů jeho výzkumu. Manželé se sice nadále nesnášejí, ale natolik věří tomu, co jim vědec sdělil, že ochotně pokračují ve svém společném životě ve lži. Pravda, které věří, má dle oficiálního režimního výkladu vědecký charakter a stojí v opozici k neobjektivnímu emocionálnímu jednání. Ve společném soužití manželé nepokračují pro to, že se do něj navrátila spontaneita, ale pouze proto, že byl vědecky objektivizován.

Moderní věda ve filmu slouží jako prostředek manipulace s lidmi. Tato manipulace je nicméně legitimizována jejím přínosem pro zachování manželství. Prolínání diskursů vědy s diskursem manželství mohlo vycházet z dobových snah dodat ekonomicky a politicky motivovaným regulím nádech vědeckosti (například racionalizace výživy obyvatelstva). Funkčnosti manželství je proto nepřímo dosaženo prostřednictvím vědy.

Skrytou mocenskou silou, která lživý výsledek testu vzájemné kompatibility zajistí, je přitom Viktorova teta Emílie (Stella Zázvorková). Tento převod zodpovědnosti z instituce na

²¹² ŠIMEČKA, M.: *Konec nehybnosti*. Praha: Lidové noviny, 1990.

²¹³ FILIPEČ, J., FILIPCOVÁ, B.: *Socialistický způsob života – skutečnost i program*. Praha: Horizont, 1980, s. 186.

jednotlivce (a s tím související redukce systémového na individuální) odpovídá jedné z častých diskursivních praxí komunistické ideologie. Emílie vystupuje během celého filmu jako zástupná figura za usměrňující a vychovávající mocenský aparát.²¹⁴ Neboť má volný přístup do jejich soukromého prostoru, může svým příbuzným v průběhu filmu udělovat rady do života. Na důkaz její autority a ze strachu, že by se mohla dozvědět pravdu, před ní manželé předstírají, že žijí v harmonickém svazku. Ač se nacházejí v soukromí svého bytu, chovají se Marta a Viktor před Emílií s neupřímností, ke které občany normalizovaného Československa vedl režim. Přes zdánlivou redukci fikčního prostoru výhradně na soukromou sféru může film tímto způsobem prezentovat také doporučený model chování pro sféru veřejnou.

Práce a sociální zabezpečení

Marta pracuje ve fotografickém studiu, Viktor zastává pozici vedoucího Kovomatu, což naznačuje její tvůrčí a jeho praktické životní zaměření. Další vazby mezi profesí ústředních postav a jejich jednáním však vytvářeny nejsou. Postavy nedefinuje jejich povolání, jejich osobní štěstí a hodnotové nastavení není determinováno zastávanou pracovní pozicí. Respektabilita a lukrativnost jejich zaměstnání se v egalitářské společnosti zdají být irelevantními faktory. Ani jeden z manželů v dialogích neodkazuje k veřejnému prostoru, jejich univerzum je vymezeno domácností a osobními zájmy. Vyjma získávání nedostatkových kroužků na záclony Viktor své vedoucí pozice nezneužívá, ani není patrné, že by si s její pomocí kompenzoval opovržení, kterého se mu dostává od manželky. Manželé neřeší ani finanční otázky, na svůj životní standard si nestěžují. Jenom kvůli vlastním potřebám vyhledají pomoc Výzkumného ústavu. Určující pro jejich životní štěstí je výhradně soukromý prostor.

Pracovní prostředí je ve vyprávění spojováno výlučně s pozitivními hodnotami. Třikrát se stává místem seznámení (prodejna domácích potřeb, fotoateliér, lékařská ordinace) a tedy místem, které rozšiřuje prostor soukromý a není s ním v rozporu. Pracovní prostředí je zároveň představeno jako místo snadného občanského dozoru. Prodavačka v Kovomatu zdánlivě ví vše, co její nadřízený činí, a neváhá se o tyto informace podělit s mužovou manželkou. Její ochota zapadá do celkového vykreslení normalizačních služeb. Jakékoliv odklonění od vysokého standardu je výrazně označeno za individuální odchylku (Marta je

²¹⁴ Je příznačné, že ve stejné době vznikla komedie *Jáchyme, hod' ho do stroje* (1974), znevažující tehdy módní kondiciogramy – její hrdina ovšem nesetrvává ve lži a spíše tedy můžeme hovořit o varování před zneužíváním techniky a přílišnou důvěrou lidí v ni.

k fotografovanému zákazníkovi nevrhá, protože jí bolí hlava) nebo rámováno jako úsměvná marginálie (instalátorem opravené potrubí sice stále kape, ale méně).

Nepřímou je k sociální oblasti odkazováno jen skrze „člověka z lidu“, instalátéra Vencu. Pro něj je prostor divadla, kam je pozván, moc „*hogo fogo*“, cítí se v něm nesvůj. Zřetelně ale v jeho případě nejde o otázku nedostačujících financí, nýbrž osobního vkusu. Jak bezelstně přiznává, raději než v „*nóbl*“ lóži by večer strávil v hospodě U Fleků. Divadelní umění se nachází mimo instalátérův intelektuální dosah, nikoliv však mimo jeho finanční možnosti. Ani žádná z jiných postav nestrádá. Jejich materiální zabezpečení je naopak dostačující na to, aby se mohly průběžně obdarovávat drobnostmi nebo aby mohly návštěvu uvítat vínem, zákusky a chlebičky. Situování převážné části děje do bytů současně umožňuje ukázat, že normalizační příbytky byly unifikované. Byty Marty a Viktora, zřejmě pouze vyučených, jsou barvami i výbavou velmi podobné bytu Karáta, pravděpodobně vysokoškolsky vzdělaného, i bytu Aleny a Karla.

Z dobově podmíněných nedostatků, k jejichž kritice se film uchyluje, zaujímá přední místo nedostupnost určitého typu zboží, konkrétně kroužků na záclony. Sestřička v nemocnici si stěžuje, že kroužky marně shání již půl roku. Poté, co vidí, že Viktor doktorce kroužky přinesl, vydává se pro ně bez úspěchu do Kovomatu. Scénka svědčící o praktikování podpultového prodeje po známosti je v tomto okamžiku převedena do politicky neutrálního vztahového diskursu prodavaččiným poukázáním na to, že Viktor zřejmě „*loví ženský na kroužky na záclony*.“ Kroužky sice v prodeji dlouhodobě nejsou, ale Viktor své manželce na důkaz bohatosti sortimentu nabízí řadu jiných výrobků, aby byla nakonec celá anekdota pointována stvrzením jednoho ze stereotypů o Čechách jako národu kutilů se „zlatýma rukama“, kteří si vždy poradí.

Coby alternativa za nedostupné kroužky na záclony jsou Martě Viktorem nabídnuty kroužky na klíče. Nedostupnost určitého typu zboží je hned dvakrát přesazena do komediálního rámce a vyznívá jako úsměvná epizoda normalizační každodennosti. Systémová neschopnost zajistit nedostatkové produkty je tím „odkloněna“ do privátní roviny. Komické motivy nepřesahují do prostoru veřejného ani v jiných částech filmu, čím je prakticky vyloučen satirický rozměr komična. Záměna vhodných partnerů tak například není chybou Výzkumného ústavu, nýbrž postav, které k sobě nebyly upřímné.

Morálka

Kritika lhaní a uplácení, praktikovaného napříč celým vyprávěním, se nachází mimo diskurs filmu. Jde o činnosti prováděné se samozřejmostí a nepostihované žádnými tresty. Marta a Viktor lživě vyplní výzkumné dotazníky, vědeckému pracovníkovi bez dlouhého zaváhání a předchozí vzájemné domluvy žalžou o stavu svého manželství a po většinu filmu se jeden před druhým snaží utajit svou nevěru. Diskursivně jsou nastolovány takové situace, v nichž se lhaní vyplácí přinejmenším v tom ohledu, že zabraňuje vážnějším sporům. Negativní důsledky nemá ani uplácení. Martin úplatek vědeckému pracovníkovi za účelem urychlení činnosti je nabídnut bez váhání a přijat bez rozpaků. Marta ani Viktor přitom nejsou, na rozdíl od jejich známých Aleny a Karla, charakterizováni jako maloměšťáci, pro něž peníze představují prvořadou životní hodnotu a opakovanou záminku k bouřlivým hádkám.

Je-li v závěru nastalý chaos označen za „*maloměšťácký kabaret*“, pak postavou lékařky s vytříbeným vkusem, která takto projevuje svou intelektuální nadřazenost. Pohrdavý tón jejího hlasu vypovídá více o lékařce samotné, o její povýšenecké neochotě povznést se nad malicherné spory, než o postavách hodnocených uvedeným slovním spojením. Uplácení není zobrazeno jako negativní jev, který se týká pouze omezeného počtu jednotlivců a měl by být programově potlačován. Společně s lhaním a přetvářkou jde o činnost prezentovanou jako přirozená součást života v normalizaci.

Finance pro Martu a Viktora nepředstavují hlavní oblast jejich zájmu. Nejsou sobečtí a závistiví, nehádají se kvůli barvě potahů na křesla nebo ztracenému výhernímu losu, který je připravil o možnost koupit si automobil. Tyto hádky vedou Alena a Karel, prototypičtí maloměšťáci, k nimž se vyprávění od ústředního páru odklání čistě účelově, bez návaznosti na jiné scény filmu, aby mohl být zesměšněn jeden z ústředních nepřátel komunistické ideologie. Představují negativní příklady, k nimž mohou být do kontrastu stavěni Marta a Viktor.

Podobně jako postavy ve filmu, je také divák postaven před volbu menšího ze dvou zel. Marta a Viktor se sice také hádají, jsou neupřímní a sebestřední, ale v porovnání s Alenou a Karlem představují pozitivnější vzory, s nimiž je snazší se identifikovat a přijmout jejich jednání za své. Jejich životní radosti jsou relativně lehko dosažitelné, nemají nadreálné cíle. Martu potěší nový bytový doplněk koupený v antice, Viktorovi stačí špekové knedlíky na stole a fotbal v televizi. Na autentičnosti jim dodávají situace z domácího prostoru, jež mohly být dobovému divákovi povědomé, například manželčino roztrpčení po zjištění, že se manžel rozhodl večer strávit sportovním zpravodajstvím Branky, body, vteřiny. Emocionální spojení

a etické ztotožnění²¹⁵ s postavami by teoreticky mělo proběhnout bez výrazného vzdorování ze strany diváka. Ten ale zároveň s ideologicky neutrálními pozicemi, jež postavy zaujímají, akceptuje také jejich pasivitu ve vztahu k moci. Proti systému Marta ani Viktor nevystupují, a systém je za to nechává svobodně řešit jejich vztahové problémy. Žijí v souladu s podmínkami, které pro ně zajistil komunistický režim. Oba sice zkusí žít jinak, ale nakonec usoudí, že ničeho lepšího za daných okolností dosáhnout nelze.

Film *Hodíme se k sobě, miláčku?* vyznívá jako apologetika manželství, které mohlo v dobovém diskursu dobře posloužit za metaforu poslušného přijetí institucionalizovaného způsobu života. Účinnosti této ideologické poučky je docilováno stereotypností mužských a ženských vlastností, jež se jeví jako univerzální, celospolečensky platné. Cyklická povaha narativu odpovídá metaforám jako „čas bezčasí“ nebo „doba bez dějin“, jimiž bývá období normalizace nejčastěji identifikováno. Návrat k výchozímu stavu se zdá být nevyhnutelný. Diskurs filmu nepřipouští možnost dlouhodobé změny. Dočasná výměna partnerů vede ke zjištění, že lepší situace nebude a nezbývá tedy, než se smířit s daným stavem.

Mnohokrát využitou diskursivní praktikou je převádění systémového na soukromé, obecného na individuální, zvláště pokud jde o negativní jevy. Diskurs zároveň uplatněním rozdílného rámování striktně neodděluje soukromou a veřejnou životní sféru. Neboť se postavy nechovají tak, jako by byly limitovány v tom, co mohou vykonávat a pronášet, obě dvě oblasti se jeví jako prostupné, v obou se řeší stejné banality. Oproti normalizační realitě v Schulhoffově filmu nevzniká napětí mezi vnitřním a vnějším světem postav, mezi sférou soukromou a veřejnou, která byla po roce 1968 považována za nebezpečnou.

Zobrazovaná společenská realita je redukována na realitu privátních vztahů, díky čemuž mohl být z diskursu filmu zcela vyeliminován širší socio-kulturní kontext. Nespokojenost postav se logicky také omezuje na vztahovou oblast, jejíž případné „úpravy“ jsou mimo kompetenci státu. Tyto záležitosti si lidé musí vyřešit sami mezi sebou. Skutečnost, že hrdinové nehovoří o politice nebo lidských právech a ani jiným způsobem neodkazují k normalizační realitě, navozuje dojem jejich smířenosti se systémovými požadavky, k nimž nemají potřebu se jakkoli vyjadřovat. Veškeré jejich potřeby jsou uspokojitelné s pomocí prostředků, jež mají k dispozici. Kriminalita, nezaměstnanost ani sociální zabezpečení nejsou nijak problematizovány. Postavy mohou jednat svobodně a dle vlastního uvážení. Neporuší-li zákon (dopravní pokuta), nemusí čelit žádným vážnějším

²¹⁵ Dva procesy několikasupňové kooperace diváka a filmového narativu, kterou namísto identifikace navrhuje Murray Smith. SMITH, M.: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

překážkám. Navození bezproblémového ovzduší napomáhá neměnně komediální tón bez jakéhokoli zvážnění, které by vybízelo k serióznímu vyhodnocení zobrazených jevů. Ve světě filmu, zjevně odvozeném ze světa reálného, neexistují jiné než úsměvné skutečnosti.

Hrdinové jsou v závěru spokojení s tím, co mají, a o nic hodnotnějšího neusilují. Pokud bychom jejich jednání brali za vzor toho, jak žít v souladu s režimem, stačilo za normalizace řešit osobní problémy a těmi systémovými se nezabývat. Zdá se, že tuto mantru bezezbytku převzali hrdinové post-normalizačních komedií Marie Poledňákové, Jiřího Vejdělky nebo Zdeňka Trošky.

4.2 ZÍTRA TO ROZTOČÍME, DRAHOUSKU...!

Literární scénář filmu, který je v některých barrandovských dokumentech vedený pod pracovním názvem *Absolutně nevinný žertík*,²¹⁶ byl ústředním ředitelem ČSF schválen 9. července 1975.²¹⁷ V srpnu téhož roku byly zahájeny přípravné práce a v říjnu došlo ke schválení navrhovaného rozpočtu filmu²¹⁸ a začalo natáčení, trvající do ledna 1976.²¹⁹ Výroba byla oproti plánu zkrácena o 21 dnů, což lze brát za doklad Schulhoffovy svědomité přípravy a dobré organizace práce.²²⁰ Hotová kopie filmu byla dramaturgickou skupinou Karla Copa schválena 10. března 1976.²²¹ Premiéra komedie proběhla na Filmovém festivalu pracujících v létě 1976.²²² V kinech ji vidělo celkem 1 613 918 diváků.²²³

Svou druhou a divácky nejúspěšnější celovečerní komedií Petr Schulhoff otevřel téma maloměšťáctví, k němuž se vracel po zbytek své režisérské kariéry. Zaměřením pozornosti na typ maloměšťáka Schulhoff vyšel vstříc stranické ideologii, která buržoazní přežitky povýšila na jeden ze stěžejních společenských problémů. Téma filmu bylo v posudku literárního

²¹⁶ Ke změně názvu došlo na *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* došlo teprve tři měsíce před premiérou, v březnu 1976. Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, *Absolutně nevinný žertík – změna názvu filmu*, 19. 3. 1976.

²¹⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, *Absolutně nevinný žertík – literární scénář*, 9. 7. 1976.

²¹⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, *Absolutně nevinný žertík – zahájení přípravných prací a výroby*, 27. 8. 1975; Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, *rozpočet filmu Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (pod pracovním názvem *Absolutně nevinný žertík*), 30. 10. 1975.

²¹⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, výrobní zpráva filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, 22. 4. 1976.

²²⁰ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, výrobní zpráva filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, 22. 4. 1976.

²²¹ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, sdělení pro V. Kadlecovou, 11. 3. 1976.

²²² *Zítřka to roztočíme, drahoušku!* In *Filmový přehled* č. 25/1976, 18. 6. 1976, s. 9.

²²³ BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema, 1997, s. 485.

scénáře blíže specifikováno jako neschopnost maloměšťáků žít spokojené životy bez závistivého poměrování se s druhými. Přístup k postavám byl ve stejném dokumentu označen za shovívavý, ovšem bez nebezpečného přitakávání vlastnostem, jichž jsou hrdinové nositeli.²²⁴

Pozitivně vnímané oslabení možnosti divácké identifikace vycházelo ze skutečnosti, že maloměšťáka jako člověka kapitalistického typu, který mohl do veřejného diskursu vnést nežádoucí prvky západních ideologií, bylo potřeba zřetelně odlišit od slušného občana. Charakter Schulhoffova filmu lze v tomto smyslu označit za návodný. S jednoznačností podmiňující účinnost každé ideologie pojmenovává, kdo byl maloměšťákem. Politického rozměru díla si všímala také dobová dramaturgie. Karel Cop, v jehož dramaturgické skupině snímek vzniknul, hodnotil ve svém posudku *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* jako pokrok ve srovnání s režisérskou předcházející celovečerní komedií. Důvodem Copova kladnějšího hodnocení byla větší společenská angažovanost filmu.²²⁵

Obsah

Dvě rodiny obývající jeden pražský činžovní dům, Novákoví a Bartáčkovi, si krátí čas vymýšlením naschválů, kterými by si navzájem zneprjemnily životy. Evžen Novák (Miloš Kopecký) se živí jako příležitostný herec a statista u filmu. Jeho manželka Božena (Stella Zázvorková) je již v důchodu, zatímco jejich syn René (Luděk Sobota) pracuje jako taxikář a s oblibou okrádá cizince. Karel Bartáček (František Peterka) se vydává za ředitele národního podniku, ačkoli ve skutečnosti zastává pouze funkci skladníka a doma musí čelit podezřívavým otázkám své žárlivé manželky Aleny (Iva Janžurová). Pouze dočasné řešení mezi-sousedských sporů přináší přestěhování obou rodin na sídliště a sblížení neteře Bartáčkových Nadi (Dagmar Veškrnová-Havlová) s Reném. Netrvá ale dlouho, a vzájemná nevraživost opět propuká.

Maloměšťáctví

Schulhoffova realizační důslednost v typizaci charakterů se projevuje od předtitulkové sekvence. Miloš Kopecký hraje prototyp harpagonovského lakomce, muže posedlého

²²⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, posudek literárního scénáře filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (pod pracovním názvem Absolutně nevinný žertík).

²²⁵ Zatímco *Hodíme se k sobě, miláčku?* obdrželo ohodnocení známkou 2, druhá Schulhoffova komedie si vysloužila jedničku. Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, posudek literárního scénáře filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, s. 2.

vyděláváním a hromaděním peněz. Po dokončení filmového natáčení musí být pan Novák, příležitostný komparsista, členy natáčecího štábu odveden od naaranžovaného jídla, které se chystá sníst.²²⁶ V následující scéně si u výplatního pultu stěžuje na nízký honorář, jenž je mu za podaný „herecký“ výkon vyplácen. Téma peněz neopouští ani po návratu domů, kde společně s manželkou nařiká nad těmi, kteří „*se umí dobře narodit*.“ Manželka Božena je Novákovým zrcadlovým odrazem. Předně ji zajímá, kolik muž v práci vydělal.

Předtitulkový prolog končí výrokiem, kterým pan Novák hodnotí sousedy Bartáčkovy: „*To jsou ale maloměšťáci!*“. Pohrdavý tón bez náznaku shovívavosti vypovídá o sousedech ve stejné míře jako o samotném Novákovi. Pohoršování se nad malichernostmi materiálního charakteru jej řadí na roveň maloměšťáků. Ještě před úvodními titulky je tak jednoznačně vymezeno prostředí vyprávění (česká domácnost) i typ konfliktů, k nimž bude docházet (spory mezi domácnostmi). Společně s jednotnou typologií postav (maloměšťáci) jsou to hlavní prostředky, jimiž Schulhoffova komedie vytváří dojem homogenizovaného, jedinou schválenou ideologií zastřešeného fikčního prostoru, v němž není místo pro názorovou pluralitu a odklonění se od daných norem chování.

Jedním z prvních blíže určených definičních znaků maloměšťáka je jeho pokrytectví. Úvodní minuty filmu předkládají motiv společenské přetvářky v několika obměnách. Jinak pan Novák vystupuje jako komparsista na place během natáčení, jinak poté, co ze své role vystoupí. Jiný slovník používá při komunikaci s manželkou, jiný, kultivovanější v rozhovorech s cizími lidmi, zejména při úředním styku. Navenek vystupuje jako distingovaný muž, který, jak rád prohlašuje, natáčí v ateliéru tvůrčím způsobem. Takové konstatování je v rozporu s nedůstojností jeho chování během natáčení, jaké jsme v úvodu filmu viděli. Také ostatní postavy filmu si hrají na někoho jiného, než kým ve skutečnosti jsou nebo mohou být. Po necelé hodině filmu je odhaleno, že pan Bartáček před sousedy pouze předstíral, že je zaměstnán jako ředitel podniku. Ve skutečnosti byl po celou dobu pouhým správcem skladu.

Prostředí dvou maloměšťáckých rodin film neopouští po celých devadesát minut své stopáže. Vzniká dojem uzavřeného mikrokosmu, existujícího paralelně se skutečným světem socialismu, do kterého maloměšťák nikdy nemůže proniknout, neboť, z hlediska marxismu, odmítá opustit materiální základnu, potlačit závislost na hmotných výdobytcích a přijmout duchovní nadstavbu. Komunistická ideologie pracuje s předpokladem, že dosažení materiálních hodnot musí být vyvažováno snahou přispět ke zlepšení života společnosti.

²²⁶ Novák v natáčeném filmu příznačně ztvárňuje úslušného číšníka, čímž je divák s předstihem upozorněn na jeho dvojtvárnost.

Pokud je maloměšťák diskursem postaven do pozice toho, jehož materiální zájmy jsou motivovány pouze dalším materiálním ziskem, dochází nutně k vyčlenění takové postavy ze socialistické společnosti.

Ideologickému nahlížení maloměšťáků odpovídá komediálně nadsazená perspektiva, která nepřipouští soucit. Maloměšťáctví je sice v pojetí komunistické ideologie jevem negativním, ale nikoli společensky nebezpečným, proto se mu můžeme smát. Legitimizace zvolené optiky je dosaženo úplným vyloučením postav, které reprezentují pozitivní hodnoty. Každá z hlavních figur přinejmenším lze (včetně Nadi, která k tomu nemá zřejmou motivaci). V předkládaném obrazu normalizačního Československa bez binárních opozic jsou nositeli negativních charakterových vlastností de facto všichni. Nepočítáme-li rozsahem nevýznamné role státních zaměstnanců, alternativní model chování a preferovaných hodnot není diskursem nabídnut. Přesto lze soudit, že dobový divák v některých situacích mimořádně populární komedie rozpoznal své osobní prožitky a dokázal se alespoň skrze ně s prezentovaným modelem světa ztotožnit.

Egalitářství

Odloučení maloměšťáka od zbytku společnosti je stvrzeno tím, že nepocituje hrdost na svou národní identitu. René, syn Novákových, se stydí za své „blbě“ příjmení, které pro něj značí normálnost, nezajímavost, příslušnost k průměru.²²⁷ Sám sebe nevnímá jako obyčejného Čecha, jako jednoho z řady. Chce vyčnívat, a proto si před dívkami vymýšlí falešná jména, vědecké tituly a lukrativnější povolání. Pocit přináležitosti k lepší společnosti je vlastní také matce Novákové, kterou dle jejích vlastních slov může urazit jenom jí rovný, tedy „inteligent.“²²⁸ Podobně je jí nepříjemné tykání ze strany uklízečky (Helena Růžicková) v novém zaměstnání, které si raději našla na opačném konci města, aby známí neviděli, jak společensky degradovala.²²⁹ (Na důkaz solidarity pracující třídy žena vytírající podlahu paní Novákovou odzbrojí rázným pobídnutím „Na nás nic nehraj, Božka.“) Pan Novák své hraní v komparsu zase ve vlastních očích povyšuje na seriózní dramatické herectví, přesvědčen, že

²²⁷ Poukázáním na množství Nováků v Československu jako kdyby si Schulhoff připravoval podmínky pro volné pokračování filmu *Co je doma, to se počítá, pánové...*, v němž jsou Nováci zneužití k podvodnému plánu ústřední rodiny.

²²⁸ Pocit sounáležitosti maloměšťáka s takřčenými inteligenty staví obě společenské skupiny na tutéž úroveň vyloučených osob, které jsou režimem nanejvýš trpěné. O pejorativním zabarvení oslovení „ty inteligente“ se rozepisuje např. HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*, s. 85.

²²⁹ Strach z toho, co si druzí pomyslí, se zdá být oprávněný vzhledem k tomu, jak dobře jsou postavy informovány o cizích lidech. Novákovi například vědí, že Bartáčkovi mají známého na jatkách, a proto také svatbu Reného a Nadi vnímají jako ziskovou. Samozřejmě nakládání s informacemi z cizího soukromí podporuje dojem, že je přirozené, aby se občané vzájemně kontrolovali a usměrňovali.

nejlépe mu svědčí „salónní typy.“ Sám také během projednávání sousedských sporů na Národním výboru shrne povýšeneckou představu o sobě a svých příbuzných do věty „*My jsme totiž kulturní rodina.*“

Nositeli ambicí vyčnívat, být někým lepším než druzí, jsou ve všech uvedených případech záporné postavy. Snaha o vybočení z průměru je skrze ně okamžitě přepsána na elitářství a povyšování se.²³⁰ Nehledě na adekvátnost volených prostředků, úsilí vydobýt si větší respekt, lepší sociální postavení, je napříč filmem předem odsouzeno k nezdaru. Samotné snažení se o něco je přitom v diskursu filmu vázáno výhradně na maloměšťáctví, které mělo být ze společnosti dle oficiální ideologie vymýceno. Postavy, které by byly ambiciózní a přitom se neprojevovaly jako maloměšťáci, se ve filmu nevyskytují. Jediným východiskem pro občana, který nechce být spojován s maloměšťáctvím, je v prezentovaném modelu akceptování daných podmínek, nevyčnívání.

Vyčleňováním se z kolektivu je zároveň ohrožován základající, kolektivistický princip komunistické ideologie. Několikrát je zdůrazněna skutečnost, že důsledkem lepšího materiálního zabezpečení jednoho člověka nebo skupiny lidí bude ochuzení člověka jiného. Ani jedna z rodin nehodlá přijmout, že by jejich sousedé mohli vlastnit více. Bartáčkovi se nemohou těšit z nového televizoru, neboť ten se pro Novákovy, kteří si stejný výrobek dovolit nemohou, stává podnětem k rušení televizního signálu. Vlastnictví lepšího televizního aparátu jednou z rodin vede k tomu, že druhá rodina bude ztracená, a proto dochází k narušení rovnostářského společenského nastavení a ke konfliktům. Uplatňování logiky „my se budeme mít dobře, oni ne“ zapříčiňuje většinu střetů, k nimž ve filmu dojde. Konzumerismus tak v rozporu s dějinnou zkušeností není prostředkem saturace obyvatelstva, ale naopak zdrojem neklidu. Není žádoucí, ba ani možné, aby někdo vlastnil více než druzí.

Daný rozpor vyjevuje ambivalentní diskursivní vymezení hmotných statků. Režim jich na jedné straně využíval ke „zklidnění“ občanů, k odvedení pozornosti od veřejné sféry, zároveň se ale snažil vytvářet zdání, že nepředstavují stejně nepostradatelnou podmínku šťastného života jako v kapitalistických zemích a občané by se tudíž neměli cítit ochuzeni, není-li nabídka zboží dost pestrá a kvalita dost vysoká. Teprve v posledním Schulhoffově filmu, *Příště budeme chytřejší, staroušku!*, hmotné statky postavám otevřeně slouží jako zdroje štěstí. Zdá se, že ideologický dohled a společenské ovzduší doby, ve které vznikla komedie *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, podobné vyznění nedovoloval.

Neobhájitelnost snahy žít si nad poměry je zesílena zobrazením dostačujícího materiálního zabezpečení občanů za stávajících sociálních poměrů. Počáteční období

²³⁰ Elitářství je explicitně odmítnuto například v textu *Základní směry rozvoje a kultury v ČSR.*, s. 10.

normalizace film vykresluje jako éru blahobytu, v níž mají sklony ke konfliktnímu chování jen ti, kdo ze svého chování nedokázali vymýtit „buržoazní přežitky“. Materiální orientace postav nevyplývá z nedostatku, kterým by trpěly, ale z chamtivosti. Důkazem fungujícího systému sociálního zabezpečení je zajištění plné zaměstnanosti. Dvakrát je ve filmu poukázáno na dostatek pracovních příležitostí. Pan Novák úřednici přemluví, aby mu zajistila vhodnější z mnoha nabízených filmových rolí, paní Nováková chce uklízet v odlehlé části města, ačkoli má možnost pracovat blíže domácnosti. O rozvoji hospodářství svědčí také procházení sídlištním parkovištěm zaplněným automobily, což udiveně komentuje pan Bartáček: „*Kde ty lidi berou prachy? Když jsme se přistěhovali, těch autůků tady bylo sotva deset*“.

Zdroje konfliktů

Přibližně v polovině filmu je replikou „*Maloměšťáka nepředěláš, že ano?*“ naznačeno, že tvůrčím záměrem nebude postavy kritizovat a vést k polepšení, nýbrž jejich projevy pouze předvést na způsob středověkého exempla.²³¹ Současně jsme nepřímou upozornění na důvod včlenění maloměšťáka do komunistické ideologického kánonu – představuje univerzální negativní typ. Tím, že maloměšťáctví neukazuje jako nepřípustné chování, které by bylo třeba ze společnosti vymýtit, film toto hodnotové nastavení v podstatě připouští jako akceptovatelný fakt. Dané logice odpovídá vytváření konfliktů výhradně mezi dvěma maloměšťáckými rodinami.²³² Maloměšťáci si od úvodních minut, kdy Novák lže paní Bartáčkové o přítomnosti její neteře v Praze, v duchu pracovního názvu filmu Absolutně nevinný žertík škodí navzájem. Jako takoví logicky nemohou ohrozit společenský řád, který stojí nad jejich malichernými spory, jež pouze sami mezi sebou s oblibou zveličují a označují za „válku“.

Společně s rozšiřováním rejstříků maloměšťáckých neduhů se ve filmu odvíjí horizontální pásmo mezisousedských naschválů, které v konečném důsledku rovněž slouží za exemplární ukázky maloměšťácké morálky. Mimo domácí konflikty, jež tvořily jádro Schulhoffovy předchozí komedie, tudíž paralelně probíhají konflikty mezi domácnostmi. Katalyzátorem sporů je kromě drobných naschválů oblíbený motiv normalizačních komedií –

²³¹ Závěr literárního scénáře maloměšťáky označuje za nesmiřitelné a nepoučitelné v jejich malosti, s hořkým dodatkem „*Není jim pomoci*.“ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, literární scénář filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*

²³² V dobovém tisku byl tento střet dvou znesvářených rodin, zřejmě s ohledem na romantický vztah mezi dcerou z jedné a synem z druhé rodiny, připodobňován k Romeovi a Julii. Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Novinové výstřižky, film: *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, výstřižek z časopisu *Svobodné slovo*, 28. 12. 1975.

manželská nevěra –, tedy soukromá záležitost označená doslova za „*měšťácký přežitek*“. Nevěra není přímo odsouzena a v důsledku ji lze vnímat jako jedno z přípustných „zpestření“ života za normalizace, jeden ze způsobů, jimiž mohli muži vyčerpat svou energii, aniž by tím ohrozili řád.²³³ Stejně jako v *Hodíme se k sobě, miláčku?* je takto dosaženo redukce celospolečenského problému na marginální jev, který odvádí pozornost od závažnějších skutečností nadosobního významu.

Přípustné jsou ve filmu takové konflikty, jež směřují dovnitř, do soukromého prostoru, nikoliv směrem ven, kde by mohly ohrozit bezproblémové fungování systému. Rozdmýchávání malicherných sporů vyvolává podezření, zda si postavy touto cestou pouze kompenzují dějinnou nehybnost. Sousedské spory a cizí neštěstí jsou pro ně autentičtější variací televizních seriálů („*to je lepší než detektivka*“). Dělá jim radost, mají se díky němu o čem bavit. Mnohé dialogy řeší, co špatného se kde a komu přihodilo. Postavy s takřka obsedantním zápalem bojují proti klidnému stavu, kdy se nic neděje, a vymýšlejí si stále další a další „malé legrácky“. Paradoxní podmínkou ovšem je, aby k negativním jevům docházelo na cizí půdě, aby se neštěstí dělo jiným. Škodolibí sousedé vytvářejí situace za tím účelem, aby pak mohly zpovzdálí sledovat jejich důsledky. Dokud nejsou někým do dění vtaženi, sami se aktivně nezapojují, raději zůstávají pasivními diváky. Zbabělá neochota přiznat se a nést následky svých činů je dalším znakem maloměšťáctví, který generuje další a další konflikty a brání tomu, aby někdy došlo k nápravě této negativní figury. Jde o jiný z prostředků, jímž si ideologie pojišťuje „věčnost“ maloměšťáka, který je pro ni snadným a poměrně neškodným terčem.

Ke konfliktům nad soukromý rámec ve filmu nedochází, neboť kontakty se státním aparátem (dvojí zásah SNB, projednávání sporu mezi rodinami na Národním výboru) mají podobu poslušného přijetí pokynů/požadavků. Příslušníci SNB zasahují bezprostředně poté, co se na scéně objeví opilý René Novák za volantem automobilu. Společensky nepřijatelné chování je státním aparátem v zárodku potlačeno. Nestačí transformovat v závažnější přestupek a zavdává příčinu pouze k mezigenerační domácí roztržce mezi Reném a jeho rodiči. Hrozící konflikt je státní mocí včas „uklizen“ do soukromí a veřejný prostor zůstává díky bdělosti příslušníků nadále v bezpečí.

Ukázkovou poslušnost obě rodiny projeví poté, co se náhodou (!) dozví o plánovaném zbourání jejich pavlačových bytů kvůli výstavbě metra. Organizace vyprávnění jim ani neposkytuje prostor k protestu, jelikož bezprostředně po scéně odhalující tuto informaci

²³³ Uměle vyvolané podezření, kterým proti sobě chtějí Novákoví poštvat manžele Bartáčkovy, se mění ve skutečnost vinou sekretářky. Nezadaná žena se automaticky stává hrozbou pro manželství a její svobodný stav tudíž není společensky žádoucí.

následuje příjezd postav do sídlištní zástavby. Film staví úspěchy socialistického hospodářství, symbolizované mj. právě sídlištní výstavbou, nad zájmy jednotlivců.²³⁴ Přidělení nového bytu není doprovázeno žádnými komplikacemi, které byly za normalizace – například v podobě pořadníku na byty – časté.²³⁵ Konflikt s městským úřadem komunistický diskurs vůbec nepřipouští. Kolektivně prospěšný pokrok ve výstavbě sídlišť je nadřazen osobním zájmům. Staré prvorepublikové domy (tedy domy maloměšťácké)²³⁶ musí ustoupit moderním stavbám. Boj proti vnějším okolnostem je zobrazen jako činnost předem odsouzená k neúspěchu a tudíž postrádající smysl. Ohrazení se vůči přímým institucionálním zásahům do života dobový diskurs vůbec nepřipouští.²³⁷

Peníze

Jsou-li postavy klasifikovány jako maloměšťáci, nepřekvapí, že se veškeré dialogy mezi nimi stácejí k tématu peněz. Obdobně kromě provokování sousedů tráví čas výhradně vyděláváním financí, případně vymýšlením způsobů, jak si přilepšit. Prezentace maloměšťáků jako figurek žijících si svými bezvýznamnými problémy, brání vnímat reálný rozměr problémů, jimž musejí postavy čelit, také v tomto ohledu. Závislost na penězích je zredukována na maloměšťácký exces. Pakliže si ve vytvořeném kontextu paní Nováková, žena důchodového věku, hledá práci, lze logicky usuzovat, že se takto nevypořádává se špatně fungujícím sociálním systémem. Vzhledem k její maloměšťácké povaze patrně půjde pouze o osobní potřebu vlastnit více peněz. Analogicky by se dalo interpretovat neproduktivní trávení volného času členy obou rodin. Bartáčkovi večer sledují televizi kvůli tomu, že se u sousedů zrovna nic neděje a sami nevědí, jak jinak by se zabavili.²³⁸

Nutnost přivýdělků nad rámec hlavního zaměstnání nebo státem poskytovaného sociálního zabezpečení byla za normalizace ve skutečnosti celospolečensky rozšířeným

²³⁴ V roce premiéry filmu byla uzavřena pátá pětiletka, hodnocená v oficiálních prohlášeních velice pozitivně, a také byly prvním nájemníkům předány byty na pražském Jižním městě.

²³⁵ Viz např. DRDA, A., MLEJNEK, J., ŠKODA, S. a kol.: *Mýty o socialistických časech*. Praha: Člověk v tísni, 2010, s. 37-40.

²³⁶ Právě jako přežitek z období první republiky bylo maloměšťáctví oficiálně interpretováno a také jiné jevy byly jako negativní vymezovány pro jejich napojení na minulost.

²³⁷ Pozitivní konotování sídliště jako optimálního místa pro život se projevuje krátkodobým zlepšením mezisousedských vztahů – Bartáčkovi a Novákově si v novém prostředí musejí navzájem pomáhat, čímž dochází k utužení kolektivu. Vzhledem k nenapravitelnosti maloměšťáka ale nemůže jít o trvalou změnu.

²³⁸ K významu televize během normalizace viz publikace Jarmily Cysařové *Televize a totalitní moc*, ve které autorka mimo jiné píše: „(...) *fikční světy reprezentovaly žitý sociální kód spolehlivěji než zpravodajství, díky své snadné čitelnosti a rozmanitosti příběhů představovaly vítaný únik před zpravodajským diskurzem, který reprezentoval jen sám sebe* (...)“ CYSAŘOVÁ, J.: *Televize a totalitní moc 1953-1967*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998, s. 27.

jevem²³⁹ a pasivní sledování televize představovalo velmi kratochvíli, které lidé věnovali podstatnou část svého volného času.²⁴⁰ Film ve výsledku sice reflektuje reálnou společenskou situaci, ale redukcí systémově podmíněných jevů na jevy individuální vytváří zdání, že problémy vznikaly zezdola a nebylo v moci státu je ovlivnit.

Jiný významový přenos je rovněž založen na charakteristicky maloměšťácké vlastnosti. Posedlost majetkem a materiálním zabezpečením, nikoli občanská nesvoboda, hrdinům filmu brání v plnohodnotné existenci. Pan Novák tak například nepoužívá svůj automobil, aby vůz neopotřeboval a aby jej měl po celý den na očích. Rozvoj automobilismu během normalizace nenapovídá, že by důvodem Novákovy přehnané starostlivosti mohla být obtížná dostupnost osobních automobilů. Paní Nováková reaguje nepřičetně poté, co jí sousedka přestřihne šňůru, na které suší prádlo. Pan Novák kvůli podezření, že mu kradou stěrače z automobilu, div nevyskočí z vysoko situovaného okna. Novákovi si nemohou dopřát výdobytky socialistické společnosti, neboť nejsou ochotni vzdát se vydělaných peněz. Zřejmě proto také nikdy neuplácí penězi, ale v naturáliích (hruška na úřadu práce, balíček sypané kávy pro úřednici na NV).

Fixace maloměšťáka na jeho majetek je chorobným projevem jedince, nikoli jevem podmíněným hospodářskou situací. Materialistická orientace doslova škodí duševnímu zdraví maloměšťáka a ohrožuje jeho fyzickou existenci. Konzumní orientace společnosti je komickým zvětčením fixace na majetek (v pojetí Novákových jde o chorobné symptomy maloměšťáctví) redukována z diagnostiky velké části společnosti, jak ji výstižně popsal například Václav Havel,²⁴¹ na vzácnou odchylku od normy. Z problému celé společnosti byl učiněn problém úzké skupiny „závadových“ občanů.

Kompletní redukování rodinného diskursu na majetek a otázky s ním spojené je vyobrazeno jako jev okrajové společenské skupiny, čímž se odvádí pozornost od masového charakteru tohoto neduhu během normalizace.²⁴² Novákovi i Bartáčkovi jsou prezentováni jako „ti druzí“, ovšem jejich výlučnost není postavena do kontrastu s pozitivním příkladem, s normou, kterou požaduje režim. Nabízí se tudíž otázka, jestli nakonec není normou to, co vidíme a zda film nevaruje před životem v pravdě. S přihlédnutím k charakteristikám české národní povahy od Vratislava Effenberga, Ladislava Holého nebo Václava Havla, se nelze vyhnout dojmu, že zde pod zástěrkou kritiky maloměšťáctví probíhá snaha vychovávat československou společnost jako takovou. Diváci jsou příslovečným „nastavováním zrcadla“

²³⁹ Viz např. DRDA, A., MLEJNEK, J., ŠKODA, S. a kol.: *Mýty o socialistických časech*, s. 23-26.

²⁴⁰ KALINOVÁ, *Konec nadějí a nová očekávání*, s. 211

²⁴¹ HAVEL, V.: *O lidskou identitu*.

²⁴² Milan Otáhal například píše o budování „konzumního socialismu“: OTÁHAL, M. *Opozice, moc, společnost, 1969-1989: příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf, 1994.

konfrontování s vlastními prohřešky (závist, zbabělost, provincialismus),²⁴³ jejichž závažnost ovšem film jedním dechem marginalizuje užitým komediálním rámováním. Výsledný ambivalentní efekt bychom mohli nazvat výchovou k neposlušnosti. Film konstatuje, co je špatné, ale nenabízí řešení, tudíž ani důvod jednat jinak.

Veškeré kritické poznámky jsou ve filmu směřovány do soukromého sektoru, bez naznačení souvislosti mezi chováním Novákových či Bartáčkových a společenskými podmínkami. Vinou své povahy se členové rodin nedokážou těšit z dobrého, z materiálních výtěžků, které jim zajišťuje komunistický režim. Špatné se jim pak děje vlastním přičiněním. Filmem reprezentovaný komunistický diskurs je staví do pozice společensky nepřizpůsobivých za užití komiky, která ale není adekvátně motivována příběhem. Příčiny naschválů, které si sousedi provádějí, příběh neobjasňuje. Jsme tak nuceni hledat je mimo imaginární prostor filmu. Jinými slovy, obě rodiny musí být směšné pro to, že takovéto „přeznačení“ těch, kdo se pokusili odchýlit od normálu, požadovala ideologie.

Snímek navzdory svému satirickému charakteru nepřipouští systémovou kritiku. Ignorování širšího kontextu umenšuje význam konfliktů, k nimž ve filmu dochází a které jsou takto kódovány jako malicherné spory mezi dvěma rodinami. Není tedy potřeba nabízet dlouhodobější (resp. jakékoliv) řešení, jelikož zobrazené problémy jsou ze své podstaty bezvýznamné a proto také pojímané s komediální nadsázkou bez hořkých podtónů. Jediný typ problémů, které film připouští, má navíc materiální, nikoli duchovní podstatu. Jedná se o vykonstruované pseudoproblémy, které nejsou přímo odvislé od dobové reality. Společně s omezením perspektivy na nepoučitelné maloměšťáky jde způsob, jakým film na jedné straně odrazuje od jakékoli aktivity (nejsou reálné problémy, které by bylo třeba řešit) a na straně druhé ospravedlňuje stav nehybnosti, dějinnou neměnnost příznačnou pro normalizační narativ (neexistují závažnější otázky, které by daly vzniknout velkému vyprávění).

Maloměšťáci jsou v souladu s ideologickým diskursem vykresleni jako lidé nespokojení s podmínkami, v nichž žijí. Snaží se vystoupit z rolí, jež jim rovnostářská společnost přisuzuje, vydělávat větší množství peněz, vlastnit více majetku. Socio-historické studie dokládají, že stejnou tržní logikou se řídila majorita obyvatel normalizovaného Československa. Zřejmě také z toho důvodu, že film na příkladu maloměšťáků nepřímou pojednává o reálných tužbách společnosti, není maloměšťáctví jednoznačně odsouzeno a žádná z postav během filmu neprojde charakterovou proměnou, jak bychom u komedie mravů

²⁴³ Závist, konformitu, vychytralost, sobectví, lenost nebo netoleranci k jiným názorům vyzdvihuje jako typické národní vlastnosti Čechů Ladislav Holý. HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*, s. 72.

mohli očekávat. Maloměšťácké chování je diskursem filmu sice vysmíváno, avšak v zásadě tolerováno. Snímek nikdy nezváží natolik, aby mohl maloměšťáctví nahlédnout jinak než jako úsměvný modus existence. Bezbřehý optimismus komediálního žánru, jak byl požadován komunistickými ideology, filmu nedovoluje nabídnout cokoli nad rámec zábavy. Zákonitosti všelidových normalizačních komedií zde zrazují samy sebe, neboť nežádoucí modely jednání nemohou být prezentovány jako nepřipustné a se životem neslučitelné. Mohou nanejvýš sloužit jako neškodný zdroj pobavení.

4.3 „JÁ TO TEDY BERU, ŠÉFE...!“

Dne 10. listopadu 1976 byl literární scénář k filmu s pracovním názvem *Pět karafiátů pro Renatu*, společné dílo Petra Schulhoffa (námět, povídka, literární scénář) a Zdeňka L. Dufka (dramaturg), ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem předložen řediteli FSB Miroslavu Fáberovi.

Ústřední dramaturg při posuzování literárního podkladu filmu zohledňoval primárně společensko-kritický rozměr díla. Schulhoffův film, klasifikovaný v oficiální dokumentaci jako společenská satira, podle něj naplňoval požadavek „společensky potřebné“ tvorby díky tomu, že reflektoval tehdy probíhající „*stabilizaci pracovních kádří*“ a byl tedy dílem naplňujícím aktuální společenskou funkci, která je vyžadována v posrpnových *Základních směrech rozvoje kultury v ČSR*.²⁴⁴ Toman v přiloženém posudku scénář celkově hodnotí jako „*profesionálně poctivě udělaný, (...) s celou řadou dobrých figur a komických situací*“. Odvolává se při tom na posudek Jaroslava Matějky, na jehož základě došlo k úpravě nevyhovujícího vyznění filmu. Toman zároveň doporučil v technickém scénáři zvýraznit kontrast na trhu pracovních sil mezi oběma společenskými systémy (zřejmě systémem kapitalistickým a socialistickým). Z poznámky připsané rukou se z dokumentu dozvídáme, že Fábera 11. listopadu 1976 odsouhlasil, aby byl předložený scénář realizován.²⁴⁵

Další posudek literárního scénáře, od lektora Jaroslava Matějky, spatřoval v látce potenciál dobré, nenáročné zábavy. Matějka ovšem upozornil na závěr filmu. V jeho původní podobě nebyli protagonisté vyprávění za své nekalé praktiky potrestáni. Skutečnost, že se oběma náborářům málem „*rozsype rodinný život*“, Matějka nepovažoval za dostačující. Podle

²⁴⁴ *Základní směry rozvoje kultury v ČSR*.

²⁴⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já to tedy беру, šéfe...!*“, posudek na filmový scénář, 10. listopadu 1976.

něj by takovým vyzněním došlo k oslabení základní morality příběhu a ke vzniku dojmu, že film dává neférovým náborovým praktikám za pravdu.²⁴⁶ Jak je patrné z hotového filmu, k úpravě scénáře opravdu došlo a „hrdinové“ se nakonec stávají obětmi vlastních triků.

Literární scénář se od hotového filmu nicméně lišil ještě v jednom ohledu. Ředitel Pragokovu je v něm nejprve vypovězen ze své stávající práce, ale vzápětí přijat do vedení jiného podniku. Kritika se tak opravdu dotýkala vyšších míst, poukazovala na chyby ve vedení a nezměnitelnost systému. V hotovém filmu jsou za viníky označeni a potrestáni jenom náboráři, čímž byla výrazně zeslabena satirická kvalita díla. Negativně konotované jevy zůstaly na nižší úrovni, ze které nebylo možné ohrožit stabilitu systému.

Schulhoffův film měl premiéru na Nový rok 1978.²⁴⁷ V československých kinech jej během 7990 odehraných představení navštívilo 1 184 384 diváků, což z něj činí druhý nejnavštěvovanější titul Schulhoffovy filmografie (po *Zítřka to roztočíme, drahoušku....!*).²⁴⁸

Obsah

Protagonisty filmu jsou dva náboráři fiktivního pražského závodu Pragokov. Láďa Pitras (Luděk Sobota) a Ota Vacák (Petr Nárožný) využívají k přesvědčení slibných pracovníků tajně získané kompromitující informace ze soukromých životů vyhlédnutých osob. Díky praktikám podobným postupům agentů StB se jim pracovníky daří převádět na pozice, které pro vytipované údajně budou výhodnější. Bezproblémové využívání nátlakových metod se začne komplikovat poté, co Pitrasova manželka Renata (Iva Janžurová) nabyde podezření, že je jí muž nevěrný. Vztahové problémy jsou sice nakonec vyřešeny, ale Vacák s Pitrasem se v poslední scéně filmu stávají obětmi jiných náborářů, získávajících nové zaměstnance stejně nečestnými prostředky, jaké uplatňovali oni sami.

Práce

Natáčení komedií z pracovního prostředí představovalo za normalizace jeden ze způsobů, jak navázat na tradici poúnorové kinematografie. Oslavný náboj budovatelských veseloher sice nahradil civilnější tón a větší zájem o soukromou sféru hrdinů, zachován ovšem zůstal důraz na kolektiv, snaha převádět veškerá pochybení z vyšších míst (vedení podniku) na

²⁴⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já to tedy беру, šéfe...!*“, posudek na filmový scénář 2, 11. listopadu 1976.

²⁴⁷ *Filmový přehled* č. 6, 24. 3. 1978, s. 3.

²⁴⁸ BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*. Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1997, s. 144.

jednotlivce²⁴⁹ a výhradně pozitivní kódování zážitků spjatých s prací. Při posuzování filmu o práci a výrobě je dobré mít na zřeteli, že chování člověka na pracovišti bylo komunistickým diskursem považováno za analogické s jeho vystupováním v soukromí, jak dokládá například myšlenka explicitně vyjádřena v dokumentu *Dejinné poučenie KSČ a kultúra*: „Spôsob výroby je sociálno-ekonomickou bázou spôsobu života (...)“.²⁵⁰

Právě v zaměstnání nachází dvojice pracovních náborářů sebeuplatnění snáze než v rodinném životě.²⁵¹ Diskurs konstruuje realitu, v níž zaměstnání paradoxně oplývá kvalitami místa, které umožňuje dobře placený únik od rodiny, od otcovské či mateřské zodpovědnosti, od senilní babičky (Marie Rosůlková).²⁵² Film zobrazuje několik disharmonických manželství, avšak na existující vztahové konflikty nabízí nanejvýš krátkodobá řešení. Práce oproti tomu poskytuje oběma hlavním hrdinům finanční jistotu i psychologickou satisfakci, neboť moc je v ní jednoznačně delegována mužům, kteří se při svém rozhodování nemusejí podřizovat manželkám. Skutečnost, že se díky nepřekrývajícím pracovním směnám neuvidí se svou ženou, je argumentem, který kvalifikovaného topiče přesvědčí k přijetí nabízené pozice.

Vystupují-li v zaměstnání jako neohrožení manipulátoři cizími lidskými životy, doma se Láďa Pitras i Oto Vacák projevují jako úslužní slaboši, kteří si musí sami žehlit košile (Pitras) a bezvýhradně se podřizují požadavkům svých manželek (Vacák chodí kvůli manželce „spát se slepicemi“). Při komunikaci s manželkami volí slovník a tón hlasu prozrazující úslužnost a strach z potrestání. Pracovní náplň jejich povolání jim na druhou stranu dává podmanitelské pravomoci, a tedy možnost kompenzovat si své osobní komplexy. Nátlakovými metodami, za přispění tajně pořízených video a audio nahrávek, nutí vytipované oběti, aby přijaly zaměstnání v jejich kmenovém podniku.

Pitrasova manželka Renata oproti tomu své zaměstnání dobrovolně opouští po dvaceti minutách filmu a argumentuje tím, že se chce více věnovat výchově syna. Dobrovolně tedy přijímá společensky schválenou ženskou roli matky. Rozložení sil podle „příkázaného“ prostoru se nemění ani v závěru filmu, kdy Renata ředitele podniku žádá, zda by mohla nastoupit na svou bývalou pozici. Prostorové řešení scény i její dialogová náplň naopak

²⁴⁹ Je tedy sporné hovořit o satirické komedii, jakkoli snímek začíná titulkem „Ústřední půjčovna filmů uvádí satirickou komedii Petra Schulhoffa“.

²⁵⁰ *Dejinné poučenie a KSČ a kultúra*, s. 267.

²⁵¹ Situování Schulhoffových komedií do Prahy nepochybně vyplývalo z produkčních okolností natáčení, zároveň v něm však můžeme spatřovat snahu omezit výskyt negativních jevů na hlavní město, kde byla větší koncentrace kapitálu a kde tedy i příznivější podmínky pro nekalou činnost. Praktiky, které mohly být rozšířené celorepublikově, jsou takto vydávány za lokální záležitost.

²⁵² Její opakované narušování intimního prostoru Ládi a jeho manželky je gagem rozvíjeným napříč celým filmem: sleduje televizor v nevhodné době, vyděsí ji pavouk v kuchyni, nepříhodně se ptá, kolik je hodin nebo kdo nechal v pokoji svítit.

stvrzují podřízené postavení ženy. Renata během rozhovoru užívá podobného slovníku a tónu hlasu, jakým se po většinu filmu projevovali Pitras a Vacák během komunikace s manželkami. Držitelem moci tedy zůstává muž. Konstruuje-li diskurs domácnost jako prostor ovládaný ženami a práci jako prostor patřící mužům, odpovídá toto rozdělení dobovému kontextu. Domácnost, ve které mohly být spíše předávány alternativní normy a hodnoty, byla přenechána ženám, považovaným ve veřejném diskursu za politicky méně informované, a tedy méně ohrožující dominující ideologii. Prostředí pracoviště pak mohlo, v přeneseném smyslu, patřit mužům, neboť ti byli v zaměstnání snáze kontrolovatelní a měli méně možností šířit názory odporující oficiální ideologii.

Spravedlnost

Vykreslení hlavních hrdinů není navzdory požadavkům barrandovského vedení jednoznačně negativní. Třebaže svým chováním nepředstavují pozitivní vzory, jsou řadovými zaměstnanci státního podniku, žijí se činností, která nikdy není jednoznačně označena za protizákonnou a která má dokonce pozitivní vliv na citový život vedlejších postav. Svářeč Niederle (Karel Augusta) se náborářům ve třetím aktu filmu svěřá, že ho jeho nová pracovní pozice přiměla přehodnotit názor na manželku, s kterou se dříve nepohodl.²⁵³ Zařazení náborových metod Vacáka a Pitrase mezi přípustné činnosti odpovídá zakončení snímku. Za své vydírání nejsou potrestáni právní cestou – jde pouze o osobní mstu dvou jiných náborářů, kteří tak svého postavení stejně jako Vacák s Pitrasem zneužívají k řešení osobních záležitostí.²⁵⁴ Problém nátlakového náboru je diskursivně konstruován tak, aby nepřesáhl rámec individuálních prohřešků a nemohl být hodnocen jako systémové selhání.

Jediný trest, kterého se Vacák s Pitrasem dočkají, je v utopistickém duchu snímku *contradictio in adiecto*. Jsou jim nabídnuty podřadné, ovšem dobře placené pracovní pozice. Neztrácejí materiální jistoty, z nichž se za normalizace mohl těšit každý, nýbrž pouze moc, která příslušela jedině straně. Ač by si to přáli, Pitras s Vacákem již nadále nejsou „šéfy“. Také je má v hrsti někdo mocnější. Systémem zpřístupněna možnost vydírat druhé není v konečném důsledku nijak postihnuta, ba právě naopak je stvrzena jako prostředek usnadňující „spravedlivou“ redistribuci moci. Otázky osobní svobody a poctivého přístupu k práci jsou pro diskurs filmu podružné. Zdá se, že není důvod o nich mluvit, dokud funguje ekonomika. Každý má jistou pracovní pozici a vysoký plat a žije ve fungujícím manželství.

²⁵³ Niederle přiznává, že manželku kvůli novému rozvržení práce vidá tak málo, že se na ni občas těší.

²⁵⁴ O jejich lstivosti svědčí krycí jména, jimiž se v terénu oslovují – Kočka a Kocour.

Sledovací scéna z úvodu filmu využívá konvencí kriminálního žánru (napínavá hudba, kamera snímající postavy ve velkém celku, zatemněná místnost). Tak je vytvořena nepřímá spojovací linie mezi praktikami ústřední dvojice a vyšetřovatelů z dobových detektivek. Následná rekontextualizace sledování a odposlouchávání odhalením, že v tomto případě neslouží represivnímu aparátu, vyznívá jako snaha „normalizovat“ určité nátlakové postupy. Je zjevný záměr poukázat na jejich širokou uplatnitelnost a učinit z těchto praktik přirozenou součást normalizační reality. Metody, jichž protagonisté ke svým účelům využívají, jsou sice zpochybněny ředitelem Pragokovu (Zdeněk Dítě), zřejmě oddaným straníkem, ale svůj účel plní. Pitrasovi a Vacákovi se díky nim daří získávat vytipované zaměstnance.

V kolektivním zájmu plynulého chodu podniku se nátlakové praktiky uplatňované na jednotlivce, jež se nakonec ve vlastním zájmu musí podřídit, jeví být přípustnými. Tajné sledování a uplatňování nátlakových donucovacích metod je zbaveno negativních konotací a zobrazeno jako metoda zajišťující velké množství a vysokou kvalitu nabízených pracovních pozic. V převrácené logice ideologického diskursu se porušování lidských práv mění v opatření, za které by lidé měli být vděční.

Aby nebylo pochyb o objektivním základu nátlakového náboru nových pracovních sil, jsou metody Pitrase a Vacáka charakterizovány adjektivy naznačujícími vědeckost: „psychologický“ a „dialektický“. Oba náboráři vystupují jako zvěstovatelé vědecky objektivních pravd komunistické strany, jejíž ideologie jim slouží coby zástěrka k překračování morálních zábran. Charakterizace dvou titulních postav jako groteskních figurek zastírá skutečnost, že prezentované situace představují komickou variaci ve skutečnosti mnohem represivnějšího ideového převrácení občanů na komunistickou „víru“. Vytipování pracovníci jsou zpravidla vmanipulováni do takové pozice, která je přiměje věřit, že nemají možnost volby a že ve skutečnosti dělají něco pro své dobro, jakkoli nabídku přijímají pod tlakem. Je vytvářeno zdání, že zaměstnavatel projevuje svou dobrou vůli, když jim nabízí jedno z mnoha volných pracovních míst.

V prvním případě (pan Niederle) jsou vyděračské praktiky ospravedlňovány odhalením mužovy nevěry a soukromá aféra je tak zneužita ve vyšším zájmu státního podniku. Provinilec může být nakonec rád, že nedojde k prozrazení jeho záletnictví, jež by podle diskursivní konstrukce situace bylo závažnějším ohrožením základních existenčních jistot než ztráta zaměstnání, případně zhoršení pracovní pozice.

Lidé jsou ve filmu ke spolupráci manipulováni skrze rodinu, k čemu za normalizace na jiné úrovni skutečně docházelo (např. riziko znemožnění vysokoškolského studia potomků). Tento způsob manipulace vychází z vedení podrobných spisů o každém pracovníkovi –

podobně jako byly za normalizace na občany vedeny kádrové profily, do nichž lidé nemohli nahlédnout. Existence dokumentů tohoto typu je ve filmu odůvodněna tím, že postavám pomáhají v jejich pracovním životě. Získávají díky nim šanci na vyšší příjem a lepší pracovní pozici.

Hospodářství

Při nabírání nových zaměstnanců Pitras s Vacákem nikdy neopomenou zmínit dlouhou řadu zaměstnaneckých benefitů zahrnujících lepší platové zařazení, prémie, příplatky či podnikovou rekreaci v Jugoslávii. Náplň práce, stejně jako nutnost stěhovat se kvůli ní do Prahy, přitom nezmiňují. Lepší materiální zajištění má zřejmě představovat dostačující důvod k „přeběhnutí“. Odměňování občanů není ve filmu oproti normalizační realitě vázané na požadavek jednoznačného politického stanoviska. Podmínku nadstandardního ohodnocení představuje dostatečná kvalifikovanost a vysoká pracovní výkonnost. Ideologický faktor, který byl v éře kádrovácích posudků mnohdy rozhodující, je diskursem zcela popřen. Dodatečné výhody občan současně nezískává svou iniciativou a nemusí si o ně žádat, nýbrž jsou mu nabídnuty za jeho zásluhy na poli práce.²⁵⁵ Diskurs tímto předchází snahám zaměstnanců uspišit vlastní kariérní postup. Profesní růst spadá plně do kompetence vedení podniku. Občanská iniciativa zdola nahoru je tím, minimálně v pracovní sféře, předem vyloučena.

Pro prvního přemlouvaného, svářeče Niederleho, je důvodem k odmítnutí benefitů riziko rozvodu, kterým mu v případě odstěhování do Prahy hrozí jeho manželka (Dana Hlaváčová). Niederle dává zprvu přednost rodině před penězi. S nabídkou náborářů souhlasí až poté, co Pitras a Vacák začnou vyhrožovat, že manželce řeknou o jeho nevěře, a zároveň ženě nabídnou pracovní místo ve stejném podniku. Film na jednu stranu naznačuje, že rodina měla za normalizace větší váhu než peníze, které zde slouží nekalým praktikám, zároveň však podmíněnost osobní spokojenosti materiálním zabezpečením nevyklučuje. Jedna hodnota není od druhé striktně oddělena.

Ekonomickými ukazateli je přímo podmíněna spokojenost postav. Široký sortiment těstovin v samoobsluze (mimoděk je v jednom z dialogů zmíněno, že k dostání jsou nudle, makarony i špagety) a zvýšení Pitrasova platu slouží za minoritní důkazy prosperity domácí

²⁵⁵ „Usměrňování iniciativy lidu“ patřilo podle Petra Fidelia mezi oblíbená úsloví komunistické strany. FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 92.

ekonomiky. Jako zaměstnanec státního podniku Pitras zároveň vydělává dost, aby si mohl kupovat americké cigarety, které byly za normalizace až pětikrát dražší než české.²⁵⁶

Přebíráním kvalifikovaných zaměstnanců mezi jednotlivými podniky, probíhajícím po celý film, je diskursivně vytvářena iluze odporující reálnému stavu. Iluze nehomogenního pracovního trhu, konkurenčního boje a důrazu kladeného na kvalitu vykonané práce. Ve skutečnosti byly poptávka a konkurence z plánovaného hospodářství prakticky vyloučené a pro rivalitu mezi podniky neexistovaly vhodné podmínky.²⁵⁷ Postup do vyšší platové třídy je ve filmu zároveň vázán výhradně na kvalifikovanost pracovníka, nikoli na mimopracovní faktory typu nepotismu a politického přesvědčení, které často rozhodovaly v normalizační praxi.

V dialogu s ředitelem Pragokovu je nutnost náborářské činnosti vysvětlena skrze komparaci s kapitalistickými zeměmi, kde údajně všichni práci nedostanou, zatímco v Československu je práce dost, ovšem lidí málo.²⁵⁸ Vnitropolitické záležitosti a důvody nedostatečného počtu „lidí“ nejsou dále rozvedeny. Nedůslednou diskursivní konstrukcí problému otevírá prostor pro divákův vlastní výklad. Komplikované přesvědčování schopných pracovníků bychom mohli interpretovat proti tvůrčímu záměru jako důsledek nedostatku kvalifikované pracovní síly. Pracovníky je třeba hledat po celé republice i na Slovensku, neboť množství těch dostatečně profesionálních převyšuje počet těch, kteří pouze vyhověli kádrovým prověrkám, ale nemají patřičné vzdělání.

Zdroje konfliktů

Snaha navodit zdání společenského poklidu, jehož zachování bylo v zájmu strany, se na dramaturgické rovině filmu projevuje vykonstruovaností konfliktů. Po padesáti minutách epizodického vyprávění bez sjednocujícího cíle se Pitras rozhodne probudit manželčin zájem o svou osobu předstíranou nevěrou. Namísto toho, aby usiloval o vlastní nápravu a tím ženu zaujal, snaží se muž změnit postoj své družky. Jde o jeden ze symptomů normalizační krize mužství, podrobně popsáné Paulinou Bren.²⁵⁹ Mužům chybí odvaha ohrozit jistotu manželského svazku, bojí se provést radikální změnu, a tak raději setrvávají v neuspokojivém

²⁵⁶ *Jaké to bylo kdysi, aneb doba nedávná, přesto zapomenutá.* [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <<http://www.ustrcr.cz/data/pdf/vzdelavani/velke-male-pribehy/normalizace/kamenice/pametnik09.pdf>>

²⁵⁷ KALINOVÁ, L.: *Konec nadějí a nová očekávání*, s. 113-118.

²⁵⁸ Politický diskurs se nejenom v tomto normalizačním filmu omezuje na binární poměrování ekonomické vyspělosti ČSSR a Západu. Jiné než ekonomické faktory nejsou při komparaci tuzemského prostředí s tím západním uváděny.

²⁵⁹ BREN, P.: *Zelinář a jeho televize.*

manželství a své společenské nedocenění si kompenzují dokazováním toho, jak jsou na nich ženy závislé. Postavit se mocnějšímu soupeři, v tomto případě zaměstnavateli, by znamenalo riskovat mnohem více. Konsekvantně se v ohrožení opakovaně ocitá pouze manželství, nikoli pověst podniku nebo důvěryhodnost zaměstnanců.

Naznačené pnutí mezi soukromým a veřejným prostorem a s ním související odlišné genderové rozložení sil dynamizuje vyprávění. Prolínání obou prostorů prostřednictvím navazování důvěrných a následně zatajovaných známostí na pracovišti (respektive během pracovní doby) je hlavním zdrojem sporů. Problémy ve filmu vznikají zezdola, z malicherných domácích sporů, na důkaz, že jde o symptom charakterových vad postav, nikoliv celkového nastavení společnosti. Za vzniklé domácí konflikty si hrdinové mohou sami. Nevěra a neupřímnost postav nezpůsobí žádný dlouhodobý rozkol, který by některého z hrdinů přiměl ke změně chování. Je vytvořeno zdání, že se vlastně nic vážného nestalo a šlo pouze o žánrem podmíněnou záminku k několika komickým situacím. Řetězec monotematických skečů, jejichž komika z velké části vyplývá z genderových stereotypů, neústí v žádnou změnu a nápravu. Oba manželské páry, podobně jako protagonisté filmu *Hodíme se k sobě, miláčku...?*, nakonec docházejí k poznání, že jim stávající situace nabízí dostatečnou životní satisfakci, a tudíž nemají důvod ke změně.

Třetí celovečerní komedie Petra Schulhoffa diskursivně konstruuje státní podnik jako prostor umožňující zaměstnancům seberealizaci, které nejsou schopni v osobních životech. Stát občanům nabízí možnost plnohodnotnějšího vyžití než rodina, využívána náboráři ve striktně instrumentálním smyslu. S ohledem na státní řízení podniků plní pozitivní obraz zaměstnání funkci ideologické sebeobhajoby. Pozměněním kontextualizace mění diskurs význam pojmu „svoboda“, kterou lze v kontextu filmu chápat jako „absenci nezaměstnanosti“.

Zdrojem dynamiky vyprávění je teze, podle níž je práce v socialistickém zřízení dostatek, ale lidí málo. Klíčová otázka se konsekvantně netýká toho, zda lidé zdroj obživy mají, či nikoli, nýbrž toho, jaké benefity osobního či finančního charakteru jejich pracovní pozice obnáší – tedy, jak dobře si žijí. Samotná sféra problematičtějšího je relativizována, neboť ten, kdo se – jako Pitras s Vacákem – nesnaží žít nad poměry, problémy nemá a může se mu dařit jedinečně lépe. Životní nesnáze tudíž vyplývají primárně z charakteru postav, ne ze systémových požadavků na ně kladených.

Film sice konstatuje, že stát byl výlučným poskytovatelem pracovních pozic, ale zároveň vytváří verzi reality, ve které režim výrazněji nezasahoval do způsobů, jakými občané se zprostředkovanou prací nakládali. Právě proto se mohli v systému realizovat i

nepoctivci typu Pitrase a Vacáka, Nesprávné chování Pitrase a Vacáka zastírá „nesprávnosti“ dalekosáhlejšího významu, jimiž se film nezabývá. Dominantní struktury diskursu, třebaže legitimizované ideologií vedoucí mocenské skupiny, se tak mohou tvářit jako nevyhnutelná společenská danost.

Ještě výrazněji než v předchozích dvou Schulhoffových komediích jsou zde mužské figury konstruovány jako slabošští oportunisté, kteří se úslužně podřizují doma manželkám a v zaměstnání nadřízenému. Schází jim sebevědomí, rozhodnost i schopnost uvažovat mimo rámec vlastního finančního obohacení. Dlouhodobá a pravidelná prezentace podobných vzorů mužského chování nepochybně přispívala k akceptování pasivity a opatrnosti jako něčeho přirozeného, odpovídajícího rolím, které mužům ve společnosti náleží.

4.4 „JÁ UŽ BUDU HODNÝ, DĚDEČKU!“

Literární scénář „*Já už budu hodný, dědečku!*“, který pod vedením Drahoslava Makovičky napsal Petr Schulhoff, byl schválen 18. listopadu 1978.²⁶⁰ Šlo o druhou verzi scénáře, na němž Schulhoff začal pracovat již po dokončení filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*. První verzi scénáře, předložené pod názvem „*Co čert všechno nespíská...*“, Ludvík Toman vytknul nejednotnost děje, nedostatečné satirické vyznění, které by přispívalo k záměru kritizovat maloměšťácké nedostatky a nevěrohodnost některých epizod.²⁶¹ Namísto zamítnutého projektu Schulhoff realizoval „*Já to tedy беру, šéfe...!*“.

Přípravné práce a výroba filmu „*Já už budu hodný, dědečku!*“ začaly 6. února 1978.²⁶² Samotné natáčení začalo podle plánu 5. dubna a mělo trvat do 12. července 1978.²⁶³ Schulhoff potvrdil svou pověst zodpovědného tvůrce, když film dokončil nejen včas, ale navíc dosáhl úspory 400 000,- Kčs.²⁶⁴ Žánrový mix komedie ze současnosti a fantastických elementů přilákal do kin 572 247 diváků.²⁶⁵

²⁶⁰ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...!*“, výrobní list, 10. 7. 1978.

²⁶¹ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, posudek literárního scénáře „*Co čert všechno nespíská...*“, 20. 9. 1976.

²⁶² Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...!*“, zahájení výroby, 24. 2. 1978.

²⁶³ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...!*“, výrobní plán, 8. 3. 1978.

²⁶⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...!*“, hodnocení a návrh na zařazení filmu.

²⁶⁵ BŘEZINA, V.: *Lexikon světového filmu*, s. 145.

Oproti předchozím Schulhoffovým filmům si na tomto barrandovské vedení přednostně všímalo jiných kvalit než přesahu ke společenské satíře. Ludvík Toman si od univerzálnosti tématu a snadné přenositelnosti řešené problematiky do jiného sociokulturního kontextu sliboval úspěch na západních televizních obrazovkách.²⁶⁶ Tato ctižádost vystihuje paradoxní požadavek normalizačních ideologů uspět i v západních, nekomunistických státech. Tyto ambice jsou zřejmé také v posudku literárního scénáře, napsaném spisovatelem Drahoslavem Makovičkou. Ten oceňuje pevnou dramatickou strukturu textu, který podle něj, na rozdíl od předchozích Schulhoffových scénaristických počínů, netrpí mozaikovitostí.²⁶⁷

Obsah

Pražský divadelní a filmový herec Theodor Bergner (Miloš Kopecký) nachází ideální roli v právě zkoušené postavě Misanropa. Sám Bergner se totiž projevuje jako netolerantní, škodolibý cholerik, který nedokáže přijmout žádnou kritiku nebo druhým nabídnout svou omluvu. Při cestě z Brna potkává ve vlaku kouzelného dědečka (Ladislav Pešek). V důsledku setkání se Bergner ocitá ve světě, kde s ním všichni jednají stejně nepřátelsky, jak s nimi dříve jednal on sám. Řetěz nepříjemných událostí končí Bergnerovým probuzením ve vlakovém kupé, kde dědečka potkal. Zlý sen se pro muže stane podnětem k nápravě charakteru.

Negativní přístup k životu

Poslední komedie, kterou Petr Schulhoff natočil v 70. letech, byla odbočením od dosud preferovaného komediálního subžánru. Satiru ze současnosti obohatil Schulhoff o nadpřirozené prvky pohádky.²⁶⁸ Ty zosobňuje – podobně jako ve *Třech přáních* (1958) Kadára a Klose – kouzelný dědeček.²⁶⁹ V totalitních ideologiích představovaly pohádky vhodný základ pro mravoučné příběhy s jednoznačně deklarovanými požadovanými modely

²⁶⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...*!“, dopis Ludvíka Tomana řediteli FSB Františku Marvanovi.

²⁶⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: „*Já už budu hodný, dědečku...*!“, dramaturgický posudek literárního scénáře.

²⁶⁸ Fabule filmu vycházela z jedné epizody televizní série *Trapasy* (rovněž s Milošem Kopeckým v hlavní roli).

²⁶⁹ Využití pohádkového motivu ve filmu Kadára a Klose, ve své době ostře kritizovaném komunistickým vedením, přitom mělo původně mít podobné opodstatnění jako ve Schulhoffově filmu. Důvodem dobového odmítnutí *Tří přání* bylo dle zprávy pro politické byro ÚV z února 1959 nenaplnění programované myšlenky satiry na maloměšťáctví, namísto které film údajně pomlouval a zesměšňoval socialistické společenské zřízení. KAPLAN, K.: *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc*. Brno: Barrister & Principal, 2008, s. 300.

chování.²⁷⁰ V případě Schulhoffova filmu posloužily rozšířené vyprávěcí možnosti smyšleného světa k nápravě cholerického mizantropa.

Film pro svůj pohádkový motiv více zohledňuje dětského diváka, což se projevuje větší doslovností v pojmenovávání negativních jevů. Jednoduchá tříaktová vyprávěcí struktura je plně podřízená explikativnímu záměru snímku uvozeného citací z Moliérova *Misanropa* „*J sme lidé, proboha...*“. Po zodpovězení otázky, kdo je to mizantrop, následují názorné ukázky toho, proč se nevyplácí být mizantropem, a celý film završuje poučení, že je správné, kvůli sobě samému i kvůli druhým, mizantropem nebýt. Poté, co mizantrop sám zažije reakce nepřátelského chování, dochází k jeho polidštění, k povahové „normalizaci“. Výchovní charakter filmu podtrhují animované titulky, zapojení dětské perspektivy a téměř slovníková definice slova mizantrop. Krátce po začátku filmu se Bergnerův vnuk svého dědečka přímo ptá „*Dědo, co je to mizantrop?*“ a dostává se mu jednoznačné odpovědi „*Člověk, co nemá rád lidi.*“ Požadavek srozumitelnosti, stojící v jádru každé ideologie, je zde naplněn bezezbytku. Prostor pro alternativní výklad protagonistovy zahořklosti nám film neponechává. Bergner je diskursem od začátku kódován jako mizantrop, člověk nenávidějící druhé ze své podstaty, nikoli kvůli vnějším vlivům typu systémových požadavků nebo převažující nálady ve společnosti.

Theodor Bergner je v první části filmu, trvající při 83 minutách stopáže více než 50 minut, představen jako cholerický, sebestředný, bezohledný, závistivý, škodolibý a servilní herec, jenž si svou povahou zneprátluje všechny lidi ze svého okolí vyjma své manželky (která s ním setrvává z nepochopitelných, blíže neobjasněných důvodů). Bergner se baví žerty, které nachystal na druhé, ale sám sobě se zasmát nedokáže. Na vině jsou dle jeho mínění vždy ti druzí, sebe sama vnímá jako oběť. Považuje se za kulturního člověka, ačkoli zvýšenou důležitost přikládá materiálním, nikoli duševním statkům. Příčinami jeho cholerických záchvatů jsou postupně nefungující telefon, špatně zaparkovaný automobil a ztracená vkladní knížka. Uvedený výčet negativních charakterových vlastností bychom mohli vztáhnout na hrdiny Schulhoffova filmu *Zítřka, to roztočíme, drahoušku!*, kteří jsou jednoznačně označeni za maloměšťáky. „Znaky“ přežitého maloměšťáctví jsou tentokrát přeneseny na toho, kdo nezapadá do normy a narušuje idylický obrázek, jaký si o sobě režim vytvářel. Diskurs tímto zobrazuje maloměšťáctví jako určitou esenci nevyhovujícího chování, které by mělo být potlačováno.

²⁷⁰ WALASEK, A.: *Jak svět přicházel o vodníky aneb komedie ve službách normalizace*. [online]. [cit. 2013-24-08]. URL: < <http://www.sorela.cz/Normalizace/articles.aspx?id=135#4> >

Narativ sice Bergnera navenek trestá za jeho mizantropii, ale nutnost jeho nápravy může být podmíněna také tím, že bez obalu říká, co si myslí. Negativní konotace jeho upřímnosti varuje před názorovou otevřeností ve veřejném prostoru. Proměna je nicméně diskursivně konstruována jako něco prospěšného pro Bergnera samotného. Musí-li být názorová otevřenost, stejně jako ostatní projevy Bergnerovy nenávisti k lidem, eliminována, pak nikoli kvůli hercovu okolí, ale kvůli němu samému. Film Bergnera nestaví do situace, která by jej nutila změnit se kvůli ostatním. K nápravě není veden skrze újmu, kterou způsobuje svým bližním. Teprve poté, co se ve snové části misantropické jednání obrátí proti němu, stává se jeho vlastním zájmem, aby přestal být nevrlý a dosáhl tím klidu v osobním životě. Náprava, k níž Bergnera narativ vede, je diskursivně konstruována tak, aby nepřesáhla za hranici soukromého světa protagonisty, čímž je podpořen dojem, že lidé za normalizace nebyli zvnějšku do ničeho nuceni a sami rozhodovali o míře své (ne)spokojenosti.

Veškeré záporné skutečnosti zůstávají v osobní rovině. Špatnost vychází z povahy, nikoli z vnějších okolností. Film přitom tematizuje problém, který je minimálně ve fikčním světě díla problémem celospolečenským, jak dosvědčuje například televizní pořad, který k Bergnerovým přijdou sledovat sousedé.²⁷¹ Relace se věnuje špatným mezilidským vztahům a jedním z pozvaných hostů, kteří se k tématu vyjadřují, je samotný Bergner. Jeho tautologická souvětí vyjevují misantropovu neschopnost nahlédnout svou povahu zvenčí a dojít tím k nápravě. Misanthropovo jednání je nicméně v socialistické společnosti, jak ji zobrazuje film, tolerováno – oběti a svědci Bergnerových výbuchů hněvu se nebrání, naopak muži dávají za pravdu, případně mlčí. Když rozlíčený Bergner bitím trestá svého vnuka, dvě ženy z ulice to suše komentují slovy „*Pan Bergner zase hlídá vnoučka*“. Ženy, kterou Bergner málem srazí automobilem a následně ji verbálně napadne („*Jak to chodíte, ženská*“), se nikdo z řady přihlížejících nezastane a to ani poté, co se na ně postižená obrátí, aby dosvědčili, že ji Bergner ohrozil na životě. Nezájmem o druhé předcházejí případným konfliktům s mocí. Lze si domyslet, že tomuto strachu a taktice nevměšování se je naučila historická zkušenost. Může-li sebestředný Bergner dojít nápravy pouze zásahem zvenčí, musí být tento zásah příznačně provedený pohádkovou bytostí. Letargická společnost jeho cholerické chování již vnímá jako neměnnou danost, s kterou je třeba se smířit.

O klid a kontrolu nad druhými přichází Bergner teprve v alternativním pohádkovém světě, kde se mu přestává dařit a není mu přáno. Nedokáže si vybojovat své místo v taxíku,

²⁷¹ Televize jako médium výraznou měrou spoluutvářející sociální vazby je jedním z častých vedlejších motivů normalizačních filmů. Návštěvy za účelem společného sledování televize, v 70. a 80. letech zejména televize barevné, byly dobově příznačným jevem. Viz KNAPÍK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, s. 937.

doma je zbit cizím mužem, v metru mu opilý muž ukradne tramvajenku (aby byl následně hrubě vyhozen revizorem) a tetička mu vypustí vzduch z pneumatik automobilu. Zlomyslné žerty, které dosud praktikoval na druhých, se obracejí proti němu. Alternativní verze reality ukazuje svět plný misantropů, který je paradoxně nesnesitelný primárně pro misantropa samotného.

Uzavřenost fikčního prostoru filmu se projevuje jednak typem konfliktu (misantrop má problém se sebou samým), jednak způsobem řešení (misantrop je homeopaticky „vyléčen“ misantropií). Zatímco v aktuálním světě představovala misantropie excés, úchylku, která musí být vymýcena, pouze ve světě s převrácenými zákonitostmi je takové chování normou. Stejně tak se pouze v Bergnerově dlouhém snu vyskytují jiné negativní společenské jevy, jmenovitě alkoholismus (muž v tramvaji) a zlodějství (telefon ukradený z telefonní budky).²⁷²

Klid a pořádek

Dojem permanentního dozoru posilují drby, které se šíří divadlem („*Prý to táhne s nějakou courou od nás*“), dvě ženy z ulice, zosobňující stálé referenční body v okolí Bergnerova domu, a tradičně také příslušník VB. Ten je sice nápomocen, pokud jej občan potřebuje, ale zároveň nesmlouvavý, jde-li o dodržování předpisů. Bergner se jej marně snaží přesvědčit, že do ulice se zákazem vjezdu zabočil jenom kvůli babičce, které chtěl ulehčit cestu domů. Stokorunovou pokutu ovšem nakonec musí zaplatit. Není přípustné, aby nebyl respektován zákon. Ani ve světě, o kterém se hrdinovi jenom zdá.

Peníze jako prostředek k uplácení jsou oproti tomu tolerovány na obou úrovních fikčního světa. Poté, co lékař Bergnera taktně upozorní, že v obdržené obálce nejsou slíbené dvě vstupenky na premiéru divadelního představení, nýbrž dvě stokoruny, je hercem obviněn, že z obálky jednu stokorunu odcizil. Úplatky, nabízené se stejnou samozřejmostí jako v předchozích Schulhoffových komediích, způsobují trapné situace a ponížení pouze vinou nedůslednosti uplácějících, nikoliv z povahy činnosti samotné.

Teprve skrze trapnou epizodu před známými protagonisty v závěru dospívá k poznání, že je normální nebýt věčně naštvaný. Jelikož netuší, že pro něj bylo připraveno narozeninové překvapení, převléká se Bergner zavazanýma očima před svými kolegy do pyžama. Veřejné ponížení je po sejmutí šátku z očí překódováno na humornou epizodu poukázáním na přirozenost podobných příhod. Z trapného se po vzoru vícekrát zopakovaného motta „*Co je trapné, to je lidské...*“ stává úsměvné, ze záminky ke zlobě důvod k pobavení nad sebou

²⁷² Vysoká zůstává v obou světech úroveň služeb – číšník v zahradní restauraci je mimořádně ochotný a úslužný.

samým. Napravený Bergner pochopil, jak by se měl zachovat, a situaci přijímá s klidem, neagresivně a beze vzteku, prakticky pasivně, ba dokonce s úsměvem. Misanthrop prodělal proměnu v lidumila a optimistu. Jak již ovšem bylo zmíněno, jeho náhlá tolerance je motivována přednostně snahou vyhnout se tomu, co zažíval ve svém nepříjemném snu. Chce mít pokojnější život, a proto mlčí o tom, co mu vadí. Narativ nenabízí přesvědčivý důkaz, že se hrdinovo vnitřní přesvědčení změnilo a že tudíž nejde pouze o vnějškovou přetvářku, o mimikry nasazené v zájmu zachování pořádku.

Theodor Bergner představuje prototyp zlého člověka. Pakliže na něj film apeluje prostřednictvím pohádkového dědečka (kterého nikdo jiný než protagonista nevidí a neslyší), oslovuje zároveň ty z diváků, kteří se provinují stejnou nevlídností k druhým jako on. Bergnerovi schází zejména schopnost umět se zasmát také sám sobě, nesmát se jenom škodolibě druhým. Jakékoli byly příčiny jeho zahořklosti, smích představuje účinný prostředek jejich sublimace. Vítězství dobra je pouze symbolické, neboť zlo zosobňované ústředním mizantropem je pouze zesměšněno, nikoli odmítnuto a potrestáno. Odstraněny mohou být nanejvýš symptomy. Chyba totiž – v tradici diskursivní praxe přeznačení kolektivního na individuální – není ve společnosti, která vyjevuje jisté vady pouze v alternativní realitě, ale v jedinci. Není možné, aby se společnost změnila, a film k tomu ani neposkytuje důvod.

Závěr filmu „*Já už budu hodný, dědečku!*“, kolektivní oslava misantropovy nápravy, naplňuje ideologický požadavek propagace optimistického světonázoru. Zároveň však nechtěně odhaluje faleš podobného shora diktovaného optimismu. Proměna samotného Bergnera i proměna postoje ostatních k němu, je příliš náhlá, strukturací vyprávění nedostatečně odůvodněná, aby nebudila podezření, že veselí postav je pouze předstírané, vnucené fiktivním hrdinům zastřešujícím ideologickým rámcem (a nadto vázané na zásah nadpřirozené mocnosti). Bergnerovi známí nemají na základě jednoho projevu „lidskosti“ důvod odpustit mu všechny předchozí naschvály a věřit, že se skutečně změnil. Neboť úsměv tvoří nezbytnou součást image komunismu, zřejmě není důležité, nakolik je upřímný. Důležité je, aby byl. Jde přesně o ten typ křečovité radosti ze života v socialismu, na jejímž parodování založili členové Divadla Sklep svůj „muzikál totalitního věku“ **Kouř** (1990).

4.5 CO JE DOMA, TO SE POČÍTÁ, PÁNOVÉ...

Výroba předposledního Schulhoffova filmu byla provázena podstatně většími komplikacemi než předchozí snímky, jejichž natáčení probíhalo víceméně bezproblémově. Literární scénář byl schválen 11. června 1979, technický 17. října 1979. Přípravné práce byly zahájeny 10. 9. 1979.²⁷³ Natáčení v hostivařských ateliérech mělo hladký průběh až do 12. prosince 1979, kdy Petra Schulhoffa stihl infarkt. Od následujícího dne byla výroba filmu přerušena. Na základě Schulhoffova návrhu byl o dokončení natáčení požádán režisér Ladislav Rychman. Poté, co se ten seznámil se scénářem a dosud natočeným materiálem, musel se sám podrobit náhlému operačnímu zákroku. Po další konzultaci se Schulhoffem a dramaturgickou skupinou byla režie svěřena Otakaru Fukovi. Pod jeho vedením došlo 9. ledna 1980 k obnovení výroby filmu. Fuka dokončil natáčení a Schulhoff po uzdravení provedl dokončovací práce. Několiké přerušení výroby vedlo k posunutí původního termínu dokončení filmu z března na květen 1980 i k překročení rozpočtových nákladů. Při laboratorním zpracování byly navíc dvakrát nedopatřením poškozeny denní práce a již natočené záběry se musely dotáčet.²⁷⁴ Do kin byl film uveden první prosincový den roku 1980 a celkem jej vidělo 813 302 diváků.²⁷⁵

Dramaturgický posudek literárního scénáře vyzníval ve Schulhoffův prospěch. Kladně byla Janem Klimentem ceněna Schulhoffova schopnost postihnout maloměšťáctví „nového ražení“, které se projevuje – jak z textu dále vyplývá – konzumerismem a podvody na společnosti (už tedy nejde o konflikty mezi samotnými maloměšťáky). Obavy autor posudku vyjádřil na adresu mladého páru René Nováka a Nadi Bartáčkové. Mladí lidé by podle něj měli představovat pozitivnější vzory než jejich nenapravitelní rodiče.²⁷⁶ (Vyjádřená myšlenka je v dokonalém souladu s *Poučením z krizového vývoje*, podle kterého diverzní činnost vnějších nepřátel napáchala nápadné škody zejména na socialistické mládeži, jež snáze podléhala pěstovanému ideálu maloburžoazního spotřebního socialismu.) Pravděpodobně v reakci na Klimentův komentář je ve výsledném filmu rozvinuta linie Nadiny pěvecké kariéry, díky které dívčina orientace na peníze nevyznívá jako hřích mládí, ale jako důsledek uměleckého prostředí, v němž se pohybuje.²⁷⁷ Připuštění nového typu maloměšťáctví

²⁷³ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, výrobní list filmu: *Co je doma, to se počítá, pánové!*, 25. 4. 1980.

²⁷⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, výrobní zpráva filmu: *Co je doma, to se počítá, pánové!*, 30. 7. 1980.

²⁷⁵ BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*, s. 60.

²⁷⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, dramaturgický posudek literárního scénáře filmu: *Co je doma, to se počítá, pánové!*, 21. 6. 1979.

²⁷⁷ Herci a zpěváci, minimálně ti z nich, kteří byli zaregistrováni ve Svazu československých výtvarných umělců, patřili k lépe placeným státním zaměstnancům.

potvrzuje domněnku, že maloměšťák představoval univerzálního třídního nepřítele, který mohl nést ty negativní vlastnosti, jež byly dobově nejpalčivější. Od 80. let šlo ve větší míře o konzumerismus a podvádění státu.

Preferovanému převádění rozdílů mezi Západem a Východem do ekonomických pojmů vyhovovala záporná postava americké tetičky, jejíž přítomnost posuzovatelé scénáře vítali. Vedoucí dramaturgické skupiny Drahomír Makovička a dramaturg Karel Cop dle hotového filmu usoudili, že Schulhoff jako režisér podává film od filmu přesvědčivější výkon. *Co je doma, to se počítá, pánové!* podle nich již netrpí motivickou roztržičností do autonomních výstupů a v dosavadní komediální pentalogii (důkaz, že vnímali propojenost Schulhoffových komediálních filmů) disponuje nejpevnější příběhovou stavbou.²⁷⁸

Obsah

Nepřímé pokračování komedie *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* opět využívá schématu řetězených konfliktů dvou sousedících rodin. Vzájemná nevraživost mezi rodinami Novákových (Jiří Sovák a Stella Zázvorková) a Bartáčkových (Iva Janžurová a František Peterka) pokračuje i po změně prostředí z činžovního domu na sídliště, ke které došlo v závěru filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* S nápadem jak rychle a snadno dosáhnout bohatství přijde syn Novákových René (Luděk Sobota). Navrhne rodičům, aby založili klub Nováků, v němž by bylo členství zpoplatněno pětikorunou. Bartáčkovi zatím čekají návštěvu jejich tety z Ameriky. S vidinou štědrých darů od zámožské příbuzné se rozhodnou předstírat život v chudobě a za tímto účelem si vypůjčí starý domek dědečka Novákových. Ani jeden z plánů na obohacení ale nedojde naplnění. Novákoví jsou v závěru konfrontováni s rozlícenými Nováky ze zbytku republiky a Bartáčkovi se stávají obětmi tety, která odhalí jejich hru na bídu a sama je o peníze připraví.

Maloměšťáctví

Pokračováním v systematickém odsuzování maloměšťáctví film zapadá nejenom do diskursu Schulhoffových předchozích komedií, ale také do diskursu dobového tisku a ostatních médií. „Maloměšťácký“ prostor vyprávění je vymezen již v prologu, který zároveň potvrzuje nenapravitelnost maloměšťáka. Z úst Reného Nováka se dozvíme, že jako taxikář vozí

²⁷⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, zhodnocení filmu: *Co je doma, to se počítá, pánové!*

„výhradně cizince,“ takže jeho jednání je nadále motivováno finančně. Přetrvávající náklonnost pana Nováka k penězům je pro změnu vyjádřena předtitulkovým skečem, v němž si muž bedlivě prohlíží chodník před panelovým domem, kde údajně ztratil korunu. Papírové bankovky coby emblém maloměšťáctví pak poletují pod úvodními titulky doplněnými rozvernou hudbou Milana Dvořáka.

Konflikt dvou prototypů maloměšťáckých rodin má tentokrát podobu zápolení ve vymyšlení nejružnějších způsobů, jak druhou rodinu obelstít a připravit o peníze. Stejně jako v předchozím filmu jsou spory generované v prostoru maloměšťáckého milieu. Primární motivaci stále představuje snaha jedné rodiny naakumulovat více finančních prostředků než má ta druhá. Nově však podvody v omezené míře přesahují do veřejného prostoru. Hrdinové již nejsou hermeticky izolovaní od okolního světa. Přesto maloměšťácký mikrokosmos funguje na způsob laboratoře, v níž mohou být demonstrovány negativní jevy, s nimiž by se socialistická společnost měla vypořádat.

Ačkoli původ veškerých negativních jevů zůstává nadále ekonomický, více než ve svých předchozích filmech pracuje tentokrát Schulhoff s přímými narážkami na ekonomickou situaci státu,²⁷⁹ jak byla prezentována oficiálním tiskem. Dojem pevnější zakotvenosti v normalizační každodennosti posiluje také častější zapojení dobových hesel typu „*Život je zajímavé, když je člověk snaživej*“ a prokládání dialogů anekdotami, nejspíše převzatými z oblíbeného humoristického časopisu *Dikobraz* (bavič v klubu vypráví vtip o rozdílu mezi prací a kapitálem, kterému se příznačně nahlas zasměje jenom americká tetička).

Nahlédnutí za obzor maloměšťáckého mikrosvět a větší zohlednění dobového kontextu lze vnímat jako ochotu zohlednit stále nápadnější konzumerismus společnosti a současně jako snahu uklidnit diváky přímými odkazy na dobrý stav hospodářské situace Československa. Po odeznění období prosperity bylo třeba sáhnout po názornějších přesvědčovacích prostředcích.

Praha

Nositeli negativních vlastností jsou, stejně jako v předchozích dvou Schulhoffových komediích, obyvatelé hlavního města republiky. V průběhu celého filmu jsme na původ postav upozorňováním jejich pražským dialektem s nespisovnými slovními tvary typu „strejček“, „každýho“, „českej“, „chajda“. Diskursivní propojení negativních jevů s Prahou

²⁷⁹ Tyto satirizující narážky, s nadsázkou reflektující reálný stav, jsou v posudku literárního scénáře zneváženy označením za „pivní moudrosti.“ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, literární scénář filmu *Co je doma, to se počítá, pánové!*

mohlo souviset s rozšířeným vnímáním města jako centra humanitně zaměřených intelektuálů, kteří pomáhali prosadit srpnové reformy. Figura „Pražáka“ se za normalizace stala oblíbenou synekdochou pro „ty druhé“, kteří si žijí nad poměry a narušují zájem státu o rovnostářství mezi občany. Praha jakožto epicentrum pražského jara představovala nejzranitelnější, a proto nejbedlivěji monitorované místo režimu. Bylo tudíž v zájmu ideologie ukázat ji jako prostředí dějinně stejně strnulé jako zbytek republiky.

Situování příběhu do české metropole tvůrcům zároveň umožnilo zkonstruovat obraz Prahy jako místa, kde navzdory socio-ekonomickým předpokladům nedochází k závažnější trestné činnosti. René Novák sice na svou přítelkyni udělá dojem tím, že se vypořádá s dvojicí grázlů, ale vzápětí vyjde najevo, noční přepadení bylo předem domluvené. Pražská kriminalita je touto scénou marginalizována na umělý konstrukt, který nepředstavuje reálný společenský problém. Diskursivní praktiku pojmenování a následného popření problému můžeme chápat jako projev ideologické potřeby přesvědčovat diváky o dobré životní úrovni a utěšivých společenských poměrech stále názornějšími odkazy k aktuálnímu světu.

Nasimulované násilné přepadení zároveň odpovídá dobovému pojetí heroismu. Podle Šimečky měly hrdinské činy význam jen pro sebeúctu člověka samotného. Veřejné uznání se za ně neočekávalo. Projevovat na veřejnosti hrdinství, pod nějž bychom mohli vztáhnout také život v pravdě, znamenalo riskovat střet s režimem a následnou perzekusi.²⁸⁰ Reného hrdinství je falešné, umožněné úplatkem. Odvahu neprojevil kvůli dámě, ale kvůli vylepšení vlastního obrazu, tedy ze zjištěných důvodů. Proměňování abstraktních ideálů na předmět ekonomické spotřeby je doloženo také scénou, ve které René vyplácí pobudům slíbené stokoruny. Muži jej příznačně titulují jako „šéfa“. Toto servilní oslovení v předloženém mocenském vzorci označuje toho, kdo má peníze, nikoli toho, kdo má odvahu čelit hrozbě.

Kolektivismus

S plánem rychle a bez velké námahy se obohatit a dokázat tím svou převahu nad druhou z rodin, přijdou jako první Novákovi. Rozhodnou se vytvořit spolek občanů s příjmením Novák a členství v něm zpoplatnit pětikorunou. Členství v klubu láká zájemce řadou benefitů, podobně, jako byly výhody slibovány nabíraným zaměstnancům ve filmu *Já to tedy беру, šéfe...!* Předpoklad, že průměrný český člověk (jehož může být libovolný Novák vzorem) bude rád součástí kolektivu, který se definuje na základě příjmení, se ukáže být správným. Společenské klima, jak je film zachycuje, nezavdává důvod k národní hrdosti a vyznívá proto

²⁸⁰ Viz např. kapitola „Existenční persekuce“ in ŠIMEČKA, M.: *Obnovení pořádku*, s. 69-76.

přirozeně, že příslušnost k uměle vytvořenému kolektivu není podmíněna národní příslušností.

Podvod je umožněn vědomím stejnosti, radosti z příslušnosti k průměru. Kolektivní mentalita je na druhou stranu zobrazena jako jev snadno zneužitelný. Novákovi jsou vinou svého stádního uvažování okradeni. V závěru to jsou nicméně opět Nováci, kdo maloměšťácké postavy potrestají. Vykonavatelem trestu tak příznačně není státní moc, ale masa Nováků zastupujících malého českého člověka. Narativ diváka vede ke ztotožnění s těmito obyčejnými lidmi, a nepřímo tedy také k přijetí ideologie, kterou film reprezentuje. Využití příslušníka VB jako toho, kdo napravuje pořádky, by možnost persvaze s vysokou pravděpodobností snížilo nebo zcela vyloučilo. Tím, že jsou výlučnými reprezentanty moci v rámci diskursu soukromé osoby, je posílena iluze svobodného rozhodování a možnosti řešit komplikace bez institucionálních zásahů a tedy bez rizika, že se řešení dotkne systému.

Na čí stranu se ale divák ve skutečnosti staví, akceptuje-li jednání Nováků? Na stranu lidí, kteří kvůli pětikoruně (a členské legitimizaci) neváhají podniknout cestu z libovolně vzdáleného koutu republiky do Prahy, což jeden z nich doprovodí výstižným komentářem: „*Když už jsem poslal těch pět korun, tak jsem chtěl mít jistotu*“. Na stranu lidí, kteří kvůli pětikoruně, která jim byla odcizena, fyzicky zaútočí na členy obou podvodnických rodin (Bartáčkovi jsou zprvu mylně považováni za Nováky). Hromadění majetku a přepočítávání každé koruny je skrze vystupování davu Nováků odhaleno jako celorepublikový fenomén. Osobou, jež iniciuje hromadnou demaskaci, k níž v závěru dojde, je paradoxně maloměšťák. To on Čechům „nastaví zrcadlo“ odhalující jejich pravou povahu.

Neúspěch snahy o vytvoření společenství bez posvěcení oficiálních institucí zapadá do diskursu komunistické moci, která se obává rozvratu zejména tehdy, došlo-li ke zpochybnění nároku Komunistické strany na vedoucí úlohu.²⁸¹ Film nepřímo reflektuje tyto obavy komunistů z vytváření skupin, které by mohly ohrozit stabilitu režimu. Stranou neřízené propojování jednotlivců bylo nežádoucí, a proto potlačované.²⁸² Maloměšťácká rodina zde svým činem zpřítomňuje jiné nepřátele režimu, disidenty a členy undergroundu, kteří se ovšem v mediálním diskursu ocitali výhradně ve vyhroceně propagandistické podobě, nevhodné pro eskapistickou komediální zábavu (viz monstrózní líčení disidentů v nechvalně proslulé epizodě *Třiceti případů majora Zemana* Mimikry, krimifilm *Mravenci nesou smrt* nebo dokument *Atentát na kulturu*).

²⁸¹ FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*, s. 169.

²⁸² Bezprostřední zkušenost s takto motivovanými represemi měl Ivan Martin Jirous, který prohlásil „*Estébáci nesnášeli, když se začaly propojovat okruhy lidí*.“ ŠVEHLA, M.: *Český velikán Magor*. In *Respekt* ročník XXII, 14. – 20. 11. 2011, s. 56-62.

Pražský maloměšťák vymýšlející hromadné občanské akce se stává komediálně přefiltrovaným zosobněním toho, kdo mohl reálně ohrozit stabilitu režimu (intelektuál, disident, představitel undergroundu apod.). Oproti představitelům opozičních hnutí, jejichž aktivity zpřítomňuje, je maloměšťák snazší zpacifikovat a přeznačit z hrozby v komickou figuru. Jde o zřejmé vybídnutí k pasivitě ve veřejném prostoru. Snahy o porušení pravidel normalizační společnosti ve filmu nepřinášejí žádný výsledek také proto, že jsou v nich nositeli odporu proti statu quo politováníhodní Novákovi a Bartáčkovi, jimž ke skutečné změně chybí mravní, intelektuální či mocenské kapacity. Snaha o změnu je předem odsouzená k nezdaru a vede pouze k veřejnému zostuzení toho, kdo se proti společenským normám odvážil vystoupit. Zachování vlastní respektability funguje stejně jako ve filmu „*Já už budu hodný, dědečku!*“, tedy jako diskursivní argument proč jednat v souladu s vnějšími společenskými požadavky a nevystupovat proti nim.

Západ

Zatímco způsob obohacení vymyšlený Nováky pracuje s opozicí jednotlivců a kolektivu, který nakonec jednotlivce přemůže, plán Bartáčkových tematizuje kulturní a ekonomickou asymetrii Západu a Východu. Vyšší finanční obnos si manželé Bartáčkovi slibují od návštěvy tetičky z Ameriky (Stella Májová), před kterou si hrají na autentické „proletáře“ žijící z ruky do úst.²⁸³ Mají k nim ve skutečnosti stejně daleko jako jejich příbuzná k poctivé dámě. Tetička reprezentuje dobově příznačnou karikaturu zrádného západního kapitalisty, který si ve své vypočítavosti a tužbě po majetku v ničem nezadá s českými maloměšťáky. Její soucit s bídou, ve které Bartáčkovi naoko žijí, je v závěru odhalen jako přetvářka. Sama nejenže neoplývá bohatstvím, ale navíc krade. Naplňuje tím smyšlený argument Bartáčků, proč nemohou nechat tetičku bydlet ve svém draze zařízeném bytě a rádi by ji nastěhovali do zchátralého příbytku dědečka Novákových. Schématický stereotyp o západním kapitalistovi, který okrádá druhé, tak v závěru není vyvrácen, ale stvrzen. Západ je charakterizován stejnými hodnotami, jaké jsou přisuzovány maloměšťákům. Přeneseno do roviny mezinárodní politiky – pokud západní mocnosti projevují soucit se zeměmi východu, jde o soucit falešný a prázdný, neboť tyto země nedisponují prostředky, kterými by Východu mohly pomoci. Naopak jsou na tom samy natolik špatně, že se pokoušejí státy východního bloku okrást.

Skutečná finanční situace tetičky, která nemůže ohrozit socialismus, neboť nedisponuje žádným hmotným kapitálem, současně slouží k autentizaci nezájmu Státní

²⁸³ Bartáček se před tetou charakterizuje větou: „*To víš, Růženko, já jsem obyčejnej proletář.*“

bezpečnosti o její přítomnost v republice. Zatímco ve skutečnosti StB pečlivě sledovala veškeré styky občanů Československa s kapitalistickými zeměmi,²⁸⁴ ve filmu není naznačeno, že by návštěvnice ze Západu vzbudila jakýkoli zájem bezpečnostních složek státu. Její přítomnost v republice je problematizována oklikou, tj. bez nutnosti přímého státního zásahu, který by občany varoval, že se dopouštějí podvratné činnosti ohrožující panující řád. Bartáčkovi jsou za svou chamtivost potrestáni, aniž by do diskursu filmu pronikla státní politika. Stejně jako situace s Nováky, také toto „samo-vyřešení“ problému vytváří iluzi prostoru, v němž lidé mohli svobodně rozhodovat o svých životech.

Iluzorní ne-přítomnost státní moci ve veřejném diskursu tvořila základní součást společenského konsenzu. Replikuje-li film na jednu stranu reálný stav tím, že jsou v něm poslušní občané odměněni nezájmem státu, zároveň skutečnost zlehčuje tvrzením, že občané neposlušní se potrestají sami. Vyloučení bezpečnostních složek z diskursu filmu pomáhá vytvořit mýtus o přívětivějším, pro život snesitelnějším světě, než v jakém byli lidé za normalizace nuceni žít.

„Křečkování“²⁸⁵

Také veškerá finanční problematika, kolem níž je zápleтка filmu vystavěna, se řeší v privátním prostoru, bez zásahů institucí. Je výhradně v kompetenci občanů, jak naloží s vysokým životním standardem, který jim stát zajistil. Na důkaz stále lepšího hmotného zajištění občanů je ve filmu zopakován gag s krabicí od elektrospotřebiče, který Schulhoff použil již ve filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku!* Tehdy byla krabice od americké pračky v rámci vtípku zinscenovaného pro sousedy prázdná, zatímco tentokrát si Bartáčkovi do bytu skutečně nesou barevný televizor zahraniční výroby. Dokazování blahobytu možností něco vlastnit je sice vázána na postavy maloměšťáků, ale zároveň jde o jediný přípustný důkaz, že se lidem za normalizace žilo dobře. Politické řízení státu je diskursivně zbaveno nejen podílu na vyprofilování konzumní morálky, ale také na potlačování lidských práv. Zdánlivá nepřítomnost státní moci je na obecnější rovině zpřítomněna reflexí širšího systémového rámce, neboť narativ zohledňuje mírné ekonomické uvolnění a připouští finanční výdělky nabyté mimo státní dozor.

²⁸⁴ JAREŠ, J., SPURNÝ, M., VOLNÁ, K. a kol.: *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, FF, 2012.

²⁸⁵ Namísto neutrálního „hromadění“ pro název tohoto tematického okruhu záměrně volím negativně zabarvený výraz, který v období normalizace byl (a dodnes je) používán při kritice jednoho z rysů maloměšťáctví.

Bartáčkovi si přilepšují výrobou a prodejem vyšíváných „strašidýlek“. Přivýdělnky tohoto typu jsou diskursivně rámovány jako činnost povolená, nicméně ponižující. Pan Bartáček se ocitá v trapné situaci poté, co jednomu z automobilistů na benzinové pumpě nabízí podruhé tentýž produkt, ovšem za vyšší prodejní cenu (řidič si oprávněně stěžuje „*Před měsícem jste mi to prodal za dvacet*“).

Jako další možnost přilepšení, k níž se postavy uchylují po vyčerpání potenciálu vlastní výroby a prodeje, zobrazuje film rozkrádání státního majetku. Dochází k němu hned dvakrát. Paní Nováková společně se zaměstnankyní kovopodniku (Helena Růžičková) zorganizuje krádež dvanácti metrů vodovodních trubek. Bartáčkovi pak kvůli stavbě vlastní garáže odcizují státní cihly.²⁸⁶ V souladu s kódováním obou scén jako komediálních skečů (tj. bez odsuzujícího nebo varovného tónu) nejsou postavy ani za jeden přečin potrestány. V prvním případě se navíc krade s posvěcením vedoucí skladu, která s akcí souhlasí poté, co je jí nabídnut šedesátikorunový úplatek. Ke krádeži je v neposlední řadě zneužito četnosti a zaměnitelnosti normalizačních rituálů. Dělnice při opouštění závodu vrátnému tvrdí, že s transparenty popsanými univerzálními hesly (SLÁVA!, NAZDAR!) a nesenými na kradených vodovodních trubkách míří na průvod. Vrátný sice o žádném neví, ale věří, že by se nějaký s vysokou pravděpodobností mohl konat („*Oni něco hlásili o průvodu?*“ „*Možný to je*“). Ve druhém případě, kdy Bartáčkovi z blíže nespecifikované místa odcizují cihly na garáž, je kradení označeno za projev lidské snaživosti univerzálním heslem „*Život je zajímavější, když je člověk snaživější*“. Stejnou replikou taxikář René později zhodnotí své notorické okrádání zahraničních zákazníků.

Rovnou třikrát zobrazuje diskurs kradení jako jev rozšířený, tolerovaný a časoprostorově podmíněný. Třikrát porušení zákona nabývá charakteru komedie. Není obtížné uvěřit, že krádež, speciálně pak krádež státního majetku, bylo v důsledku takového prezentace snazší akceptovat jako normu, proti které lidé neměli potřebu se vymezovat. Naopak se jí bez výčitek mohli sami začít řídit.

René Novák se živí taxikařením, pan Bartáček pracuje jako pumpař. Negativní vykreslení obou povolání je vázáno na možnost přijít tímto způsobem obživy k valutám neboli „cizáckému žoldu“, jak bylo přijímání cizí měny v ideologických materiálech nazýváno (taxikáři vozili cizince, u pump se zastavovali řidiči nákladních automobilů ze zahraničí). Skutečnost, že oba muži svých zaměstnání využívají k vedlejším příjmům a tedy k nepovolenému obohacování (Reného nadhodnocování, Bartáčkův „černý obchod“ se

²⁸⁶ Zde jde o další nápadný odkaz k dobové realitě. Výrazným impulzem k rozkrádání státního majetku a melouchaření byl rozvoj soukromé stavební aktivity v 70. letech. Viz FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*, s. 323.

strašidylky), odpovídá reálné situaci – taxikáři a pumpaři patřili k nejbohatším lidem v zemi a ideologie je snadno mohla použít jako nositele kapitalistických hodnot.²⁸⁷ Autentickou reflexí normalizačních poměrů je rovněž nakládání s valutami, které, jak postavy během filmu dvakrát upozorní, se neutrácejí, ale schovávají pro vhodnou příležitost („*Cizí peníze se drže pod pokličkou*“).²⁸⁸ Zájemem státu naopak bylo, aby lidé své valuty směnili za tuzexové bony, jejichž oběh bylo snazší kontrolovat. Také od této masově rozšířené praktiky jsou diváci odrazováni nepřímou kritikou, nikoliv přímým apelem. Film netvrdí, že je špatné přechovávat cizí měnu. Špatní jsou nicméně lidé, kteří cizí měnu přechovávají.

Ekonomika vymezuje jediný diskursivní rámec, v němž je ve filmu odkazováno k západním státům. Ať už jde o drahý barevný televizor SONY dokazující možnost občanů dopřát si západní luxus, nebo o větší důvěru postav v západní marky než ve stále klesající americký dolar. Západ není z diskursu filmu bezevbytku vyloučen, každé připuštění jeho existence je ovšem podmíněno stvrzením základní ideologické poučky o kapitalistických zemích, v nichž hmotné hodnoty převažují nad duchovními, kvantitativní zájmy nad kvalitativními, a jsou tudíž méně kulturně vyspělé než Československo. O tetičce zosobňující Západ se dozvídáme, že své šaty údajně střídá dvakrát denně. Tatáž žena posléze neváhá okrást své příbuzné, což je ještě závažnější provinění, než v případě Bartáčkových nebo Novákových, kteří okrádají jenom druhé, nikoli vlastní rodinu.

Potřeba postav něčeho dosáhnout je motivována výhradně finančně. Třebaže peněžní jevy prostupují všechny druhy činností, pro postavy získávání peněz nikdy nepředstavuje způsob, jak se vypořádat s neutěšivou finanční situací. Film jejich hledání bočních cest jak přijít k zisku²⁸⁹ vysvětluje pouze jejich povahou, nikoli například nedostačujícími výdělky v regulérních zaměstnáních. Socialističtí maloměšťáci jsou podle diskursu chamtiví a materialisticky založení z principu. Po skutečných příčinách jejich jednání se film neptá a tak nakonec není podstatné, proč měli Novákové potřebu vedlejšího přivýdělku a proč se lidé stejného příjmení chtěli sdružit do neoficiálního spolku. Žádoucí interpretace – maloměšťáci jsou trestáni za svou chamtivost – je diskursivní praktikou vynechání určitých nežádoucích informací podpořena.

²⁸⁷ Spisovatel Juraj Šebo píše ve své vzpomínkové knize přímo o pumpařské mafii, organizovaných skupinách pumpařů, jejichž hýření upoutalo pozornost represivního aparátu. ŠEBO, J.: *Normálne 70. roky*. Bratislava: Marenčin PT, 2009, s. 137-138.

²⁸⁸ Zarážející je Reného neznalost cizích jazyků, nedokáže dát dohromady kloudnou větu ani ve francouzštině, ani v němčině. Film se může vysmívat pouze nevzdělanosti pražského taxikáře, stejně tak ale může jít o postesknutí nad nízkou motivací učit se jiným cizím jazykům než povinné ruštině.

²⁸⁹ V dobovém diskursu byl nežádoucí termín „zisk“ nahrazován výrazem „akumulace“. KNAPÍK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*, s. 128.

Vlídne vystupování postav motivuje vidina zisku a na základě jejich možné finanční výnosnosti jsou druzí také hodnoceni. Jinak trpěný, na okraj města odsunutý dědeček, se stává důležitým spojencem poté, co Novákovi potřebují využít jeho příbytku ke svému podvodu. Jinak je starý pán ostatními označován za roztomilého a neškodného, čímž je zmírňována jeho faktická senilita (v televizi například odmítá sledovat cokoli jiného než *Večerníček*), kterou byla definována již babička v „*Já to tedy беру šéfe...!*“. Tímto krokem je zakrývána skutečnost, že právě on jako jediný před druhými otevřeně říká, co si myslí (podobně jako byl svou mizantropií znevážen nebezpečně upřímný Bergner v „*Já už budu hodný, dědečku!*“). Diskursivní redukování dědečka na komickou figurku vyplývá z jeho statutu ekonomicky neproduktivního občana, který nepřispívá k navyšování kvality socialistické společnosti a v narativu slouží už pouze k tomu, aby ho někdo jiný zneužíval pro vlastní přivýdělky. Horší finanční zabezpečení muže v důchodu můžeme odvozovat z ochoty, s jakou přistoupí na plán Bartáčkových poté, co je mu přislíbena peněžitá odměna.

Redukce postavy na pasivní komickou figurku prozrazuje dalekosáhlejší (a dodnes ne zcela eliminovanou) snahu vytěsnit z veřejného diskursu osoby důchodového věku a jejich problémy. Stáří jako takové, nabalující na sebe negativní jevy typu samoty, smutku a bolesti, narušovalo „mladickou“ image reálného socialismu a staří lidé reprezentovali v rámci československé společnosti „ty druhé“ (podobně jako byli „těmi druhými“ na mezinárodní úrovni kapitalistické země).²⁹⁰ Ve Schulhoffových komediích není existence osob důchodového věku zcela popřena, jejich problémové společenské postavení je však marginalizováno karikaturním zesměšněním. Stáří tak sice i ve filmu představuje přítěž, ale úsměvnou, nenarušující požadovaný optimistický světonázor.

Ve filmu *Co je doma, to se počítá, pánové...* chybí jediný kladný vzor a nevyplývá z něj žádné morální poučení. Na základě viděného ani nelze tvrdit, že by peníze kazily charakter, neboť postavy jsou „zkažené“ od začátku vyprávění. Jednání postav zároveň nemůžeme posuzovat ve vztahu k jednání, které bylo správné a schvalované.

Smyslem negativní reprezentace rodiny jako prostoru, kde dochází k chamtivému hromadění zisku, mohla být snaha přesvědčit konzumenty diskursu o škodlivosti nadhodnocování ekonomické funkce rodiny na úkor ekonomické funkce státu. Režim se významnou ekonomickou funkcí rodiny snažil omezit, neboť ta společně s dalšími faktory (množství času věnovaného domácnosti, domácí práce) narušovala snahu podřídít zájmy

²⁹⁰ Vladimír Macura označuje mládí a socialismus dokonce za synonyma. Podrobněji viz kapitola „Ráj“ v knize MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 14-35.

rodinné zájmům celospolečenským.²⁹¹ Obě fiktivní rodiny ve Schulhoffově filmu tak příznačně v plnění ekonomické funkce selhávají (nemluvě o funkcích ostatních). Vínou snahy finančně se obohacovat mimo oficiální státní struktury, třeba i samovýrobou strašidýlek, jsou postavy v závěru filmu ještě méně majetné než na začátku.

Film reflektuje československou realitu jako prostor zalidněný výhradně lidmi orientovanými na materiální stránku existence, lidmi bez vyšších intelektuálních či mravních ambicí. Zarážející v tomto kontextu je, že ani Novákovi, ani Bartáčkovi v zásadě nejsou pro jejich pochybnou morálku odsuzováni z toho důvodu, že by nebyla kompatibilní s hodnotovými normami socialistické společnosti. Proti prvním se obrátí jejich vlastní povaha, vydávána prostřednictvím masy Nováků za povahu příznačnou pro celý národ. Druzí doplatí na lstivost cizího elementu, návštěvnice z kapitalistické země. Film nás mimo jiné svou konstantní komediální nadsazeností otevřeně nevede k tomu, abychom těmito komickými figurkami opovrhovali a považovali za nevhodné napodobovat jejich jednání. Naopak ponechává prostor pro přijetí jejich jednání jako něčeho víceméně dovoleného a systémem s výhradami tolerovaného.

V závěru filmu nedochází k charakterové nápravě žádné z postav. Potrestán je de facto pouze špatně provedený podvod, nikoli logika „křečkování“, která za tímto podvodem stála. Stejně jako *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, ani tento film od maloměšťáckého preferování vlastních zájmů nad zájmy společenskými neodrazuje, neprezentuje daný typ jednání jako neakceptovatelný. Ideové podloží snímku odráží rozpory stranické propagandy, která, zdá se, nechtěla lidem upřít konzumerismus coby primární způsob dosahování štěstí (který byl výhodný také svou apolitičností), ale zároveň vnímala jako svou povinností lpění na majetku navenek kritizovat.

Středobodem vyprávění tohoto i ostatních Schulhoffových filmů je Praha jakožto místo nabízející široké možnosti kulturního vyžití a uspokojující poptávku po nejrozmanitějších druzích zboží. Některé současné filmy na čecháckovském rysu národní povahy, zesíleném za normalizace omezením nebo odepřením možnosti vycestovat za hranice, nadále budují charakteristiku postav. V komedii *Líbáš jako d'ábel* má výlet hrdinů do Maroka pro narativ v zásadě pouze ten význam, že si díky němu postavy začnou více vážit své domoviny, kde mohou bezstarostně pít vodu z kohoutků a nemusí se bát arabských únosců. Také v předchozích post-normalizačních filmech Marie Poledňákové je Česká republika idealizována například za užití majestátních záběrů pražských památek (*Jak se krotí*

²⁹¹ Viz HAMPLOVÁ, D.: Stručné poznámky o ideových přístupech k rodině v období socialismu. In MARES, A., HORSKÁ, P.: *Česko-francouzský dialog o dějinách evropské rodiny*. Praha: CEFRES, 2001.

krokodýli). Praha sice již není místem, které vinou vysoké koncentrace kapitálu své obyvatele svádí ke korupci a jiným typům nečestného jednání, jako symbol české státnosti však zůstává výsadním prostorem akce, k němuž se zahraniční prostory mohou vztahovat pouze negativně.

4.5 PŘÍŠTĚ BUDEME CHYTŘEJŠÍ, STAROUŠKU!²⁹²

Humor filmu *Příště budeme chytřejší, staroušku!*, byl na Barrandově hodnocen jako hořký, což patrně vycházelo z rozsahu trestné činnosti, kterou se scénář zabývá, i ze „žhavé“ aktuálnosti reflektované problematiky. Již nejde o malicherné lidské neřesti, ale o reflexi dalekosáhlejších systémových vad. Riskantní napojení scénáře na aktuální společenskou situaci si posuzovatelé dobře uvědomovali, což dosvědčují jejich obavy, že by se diváci mohli s ústředním párem zlodějíčků ztotožnit.²⁹³ Můžeme-li soudit z dochované interní dokumentace k realizaci filmu, šlo o nejproblematictější komediální projekt Petra Schulhoffa, který se dotýkal závažných společenských problémů.

Ostře se proti vykreslení Československa jako země, kde všichni kradou, ve svém posudku ohradil Jan Kliment, podle něhož krádež nepředstavovalo charakteristický jev jeho současnosti.²⁹⁴ Požadavek, aby bylo zamezeno dojmu, že „nepořádky“ jsou součástí společnosti jako takové, vyjádřil rovněž Ludvík Toman.²⁹⁵ Schulhoff byl nucen původní podobu literárního scénáře upravit tak, aby zcizování socialistického majetku nevyznělo jako všeobecný jev. Kromě zmírnění rozsahu zločinnosti přesunul – na přání vedení – těžiště viny na dvojici recidivistů, které musel vykreslit méně sympaticky, aby jejich počínání divák v závěru jednoznačně odsoudil. Rovněž po něm bylo požadováno, aby do scénáře zakomponoval některé příklady úspěchů socialismu, konkrétně mělo jít o pozitivní novinové zprávy, které Makovec v průběhu celého filmu s oblibou předčítá.²⁹⁶ Především měl ale Schulhoff úpravami scénáře zabránit dojmu, že v socialismu se nelze uživit poctivou prací.

²⁹² Z dochovaných archiválií lze soudit, že natáčení filmu, jehož literární scénář byl schválen na konci března 1981, proběhlo dle plánu, dokumentů se mi nicméně nepodařilo nalézt dostatek na důkladnější rekonstrukci celého průběhu natáčení.

²⁹³ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Příště budeme chytřejší, staroušku!*, dramaturgický posudek.

²⁹⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., sbírka: Scénáře a produkční dokumenty, film: *Příště budeme chytřejší, staroušku!*, dramaturgický posudek literárního scénáře, 8. 6. 1982.

²⁹⁵ Ibid.

²⁹⁶ Ibid.

Obávaný posun k hořkému tónu Schulhoffovi, alespoň podle dramaturgického posudku Karla Copa, pomohl zbavit se estrádního zaměření, které dominovalo jeho dosavadní komediální tvorbě.²⁹⁷

Obsah

Dva drobní kriminálníci a zřejmě dlouholetí kumpáni, Makovec (František Peterka) a Vašátko (Karel Augusta), jsou za dobré chování předčasně propuštěni z vězení. Jejich následná snaha najít si poctivé zaměstnání ovšem není úspěšná. Stávají se obětmi různých podvodníků nebo vlastní hlouposti a nakonec se znovu ocitají tam, kde jejich příběh začal. Za zdmi vězení.

Kriminalita

Poslední režisérský počín Petra Schulhoffa (nikoli scenáristický, Otakar Fuka podle jeho scénáře natočil o dva roky později psychologické krimi *Příliš velká šance*) opouští téma maloměšťáctví a soustředí se na společenskou skupinu, jejímž primárním zdrojem příjmů jsou ilegální aktivity typu rozkrádání státního i osobního majetku. Jestliže předchozí snímek představoval rozmanité způsoby mimopracovních příjmů v mezích zákona, tentokrát jde o přehlídku závažnějších trestných činů, které jsou nicméně stále motivovány peněžitým obohacením. Závažnější trestná činnost typu vražd zůstala po celou dobu normalizace doménou detektivek (zřejmě s výjimkou Lipského výrazně stylizované komedie *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“*, 1970). Černý a s vyšší pravděpodobností podvratný humor, často využívaný tvůrci nové vlny by odporoval požadavku oddechové zábavy.

Vašátko a Makovec sice nemají problém najít si práci, které socialistické státní zřízení zajišťuje dostatek,²⁹⁸ nedaří se jim však narazit na poctivého zaměstnavatele. Jako první využije bezelstnosti obou mužů ředitel automobilového závodu, který potřebuje, aby mu kontrolor schválil vadnou sérii automobilů. Jeho podvodná činnost je motivována solidaritou se zaměstnanci a požadavkem shůry – musí plnit plán, zajistit tím prémie pro zaměstnance a přispět tak k udržení vysoké pracovní morálky. Kontrolora má k přimhouření očí přimět úplatek v podobě automobilu, jehož „zestařením“ (kvůli možnosti odpisu) je pověřena ústřední dvojice.

²⁹⁷ Ibid.

²⁹⁸ Možnost přivýdělnku se našla dokonce i pro muže důchodového věku, kterému Makovec ukradne aktovku s bramborami, domnívá se, že v ní muž přenáší peníze.

Zaúkolování dvojice nesmyslnou pracovní povinností odpovídá reálné situaci na mnoha pracovištích, kde bylo kvůli plnění hospodářského plánu třeba předstírat neexistující práci. Problém vysokých nákladů a nízké efektivity nabývá ve Schulhoffově filmu podoby výstižného satirického šlehu. Dvojice zaměstnanců pracuje celou noc na tom, aby zničili nový výrobek. Výsledkem jejich velké námahy je v rozporu s marxistickou teorií nikoli nadhodnota, ale naopak snížení původní hodnoty produktu.

Převrácenou pracovní logiku, tedy nahrazení inovace destrukcí, progresu regresí, lze zároveň chápat jako výstižnou metaforu dějinného vývoje Československa za normalizace. Ekonomicky stát stagnoval a za západními zeměmi zaostával. Na podobném principu zneužití lidské neprozřetelnosti jsou založeny také další komické epizody, jejichž aktéry a zároveň i oběťmi se Vašátko s Makovcem stávají. Přenos viny se zde oproti předchozím Schulhoffovým filmům neděje horizontálně, v rámci jedné společenské vrstvy a mezi lidmi stejného postavení, ale vertikálně, shora dolů. Poprvé také vidíme příslušníky VB, jejichž ostražitost není dokonalá. Makovec s Vašátkem jejich pozornosti uniknou díky dvěma prázdným krabicím na korbě nákladního automobilu. Tím, stejně jako Viktor z *Hodíme se k sobě, miláčku?* s jeho kroužky na záclony, zároveň stvrdí národní stereotyp o Čechách jako národu kutilů, kteří si poradí v každé situaci. V závěru filmu je to nicméně příslušník SNB, který oba zloděje dopadne a odvrátí tak hrozbu pro společnost.

Zejména Makovec, zřejmě zkušenější ze dvou kriminálních, představuje dokonalý produkt ideologické indoktrinace. Noviny jsou pro něj primárním zdrojem informací, na jehož základě si utváří své názory na společnost a zřejmě i na politiku, která však nikdy explicitně zmíněna není. Bezmezně věří zprávám z novin, jejichž slovník se snaží aplikovat v běžném životě (slovní spojení typu „diferenciovaný přístup k práci“, „jiný kontingent“, „ekonomicky rentabilní“, „praxe ekonomické racionalizace“). Reprodukce oficiálního normalizačního jazyka vypovídá o jeho snaze začlenit se do společnosti, která je stejným jazykem (de)formována. Zároveň jde ale o neuvědomělý akt subverze, neboť Makovec novinářské floskule komunistické moci používá v atypické pozici sociálně vyloučeného a mimo rámec, pro který byly primárně určeny. Zevšednělý jazyk komunistické moci tak svým podvrtným použitím u Schulhoffa poprvé poukazuje na obsahovou vyprázdněnost neustále opakovaných obrátů (podobně jako v mnoha filmech Věry Chytilové). V předcházejících filmech používají Schulhoffovy postavy osvojená lidová rčení bez nádechu ironie v hereckém podání, formálním rámování nebo kontextuálním zasazení daných výroků.

Na skutečnost, že ke krádeži cizího a rozkrádání státního majetku nedochází celospolečensky, ale pouze ve výjimečných případech (a zejména v Praze, kam je děj opět

situován), postavy upozorňují pouze slovně, pravděpodobně na základě ideologicky jednostranných novinových článků („*Jako kdyby to dělali všude*“, „*Všude ne, ale někde jo*“). Přímý a viditelný důkaz nám film nepředkládá.

Zločin, za který jsou oba zloději nakonec potrestáni, příznačně nezasahuje do státní sféry. O peníze okradli jiné zloděje a v závěru ukradený osobní automobil zřejmě také nebyl státním majetkem (na důkaz, že uvědomělý občan se zločinnosti obávat nemusí, je zdůrazněno, že vlastník automobilu byl neopatrný a nechal klíče v zapalování). Nejsou tudíž vyvráceny opakovaně artikulované poučky o tom, že vykrádání státní kasy bude bolet jenom stát. Za okrádání státního podniku není ani jeden z podnikových vedoucích jakkoli potrestán.²⁹⁹ Ředitelé se přitom dopouštějí stejných prohřešků jako ústřední dvojice („odložení“ prken), pouze jsou ve svých pozicích hůře napadnutelní a své zločiny dokáží lépe maskovat.

Československá republika je diskursivně konstruována jako země, v níž velké zločiny motivují ty menší, a za poctivce je považován zloděj, který okradenému vrátí bezcenný lup. Když se ukáže, že kabla muže, kterého dvojice kriminálníků okrade na ulici, neobsahuje peníze, ale pouze brambory, Makovec okradenému jeho majetek vrátí a je mužem vnímán jako důkaz lidské poctivosti. Morální bezzásadovost Makovce a Vašátka nachází ve společnosti bohaté využití. Jejich služby jsou opakovaně doceněny lidmi méně ochotnými porušovat zákon a riskovat tím postih ze strany represivního aparátu.

Problém vysoké zločinnosti je diskursivně konstruován nikoli jako následek materiálního nedostatku, ale materiálního nadbytku. Jsme upozorněni, že se stále buduje (například mateřská školka) a poctivé práce je pro každého dostatek. Postavy samy chybují, když legitimní obživu odmítají. Matčinu nabídku jet pracovat do JZD v jeho rodné vsi Makovec odmítá s tím, že je zvyklý na Prahu.³⁰⁰ Ekonomický rozkvět oslavně zhodnotí sám Makovec slovy „*Za tu dobu, co jsme byli zavřený, se u nás udělal pořádný kus práce*“. Luxus na československý způsob pak reprezentuje draze vybavená chata, kam si lidé z města mohou zajet odpočinout od pracovního shonu (příroda je jako místo harmonie a idylly kódována také v závěru, když si v ní Makovec s Vašátkem užívají slunce, jídlo a ukradené peníze).

²⁹⁹ Jedinou výjimku představuje řidič sanitky Pidloch (Zdeněk Srstka), který přišel o svou dřívější pozici vedoucího samoobsluhy, neboť si přilepšoval na úkor podniku („*Měl jsem manko, a teď řídím sanitku*.“). V jeho případě však příznačně nevidíme samotný zločin, ale pouze jeho důsledek. Lze tedy mít pochyby ohledně toho, čím se ve skutečnosti provinil.

³⁰⁰ Stejně jako v předchozích Schulhoffových filmech, je také zde naznačena souvislost mezi nekalou činností a hlavním městem republiky. Toto bipolární vnímání velkoměsta jako místa zkaženosti a venkova jako místa nevinnosti je následně stvrzeno dalším matčíným dopisem, ve kterém píše o zemědělských mašinách, které reziví na poli, protože je nikdo neukradl.

Šťastné pozemšťanství

Ideální stav, kterého chtějí oba muži docílit, pro ně reprezentuje obraz Pietera Bruegela V *zemi peciválů* (1567), který zachycuje trojici mužů dopřávajících si – zřejmě po vydatné krmi – odpočinek. Obraz, objevující se poprvé již pod úvodními titulky, plní podobnou funkci jako v předchozích filmech dokola opakovaná motta („život je někdy zajímavější, když je člověk snaživější“). Malířovo varování před nestřídmostí spojenou s leností a pasivním využíváním času,³⁰¹ si kriminálníci v souladu s důrazem normalizačního diskursu na hédonistickou požívačnost vyloží jako symbol lidské blaženosti. Nejvyšší hodnotou je pro ně tělesná slast, podmíněná dostatečným finančním kapitálem. Logicky by nemělo jít o náhodu, ale o důsledek společenského klimatu. Film následně ukazuje možné postranní praktiky dosahování peněžního zabezpečení a zpochybňuje jejich uplatnitelnost v socialistickém státním zřízení. Stejně jako dřívější Schulhoffovy filmy ovšem nenabízí alternativní model jednání. Domněnka, že poctivá práce se nevyplácí, přímo popřena není. Absence spravedlnosti proto vyznívá jako normalizace nekalých praktik.

Film definitivní dobovou rezignaci na společenskou nápravu však v závěru reflektuje také zpochybněním konceptu veselého pozemšťanství. Za chvilkové požitky těla muži zaplatí svou svobodou. Utopistické ideály a dosažení dlouhodobého stavu blaženosti patří do sféry umění (Bruegelův obraz). Neutěšená, narativem zkonstruovaná realita, je v přímém rozporu se závěrečným poselstvím o poctivosti jako jediné možnosti volby. Během celého filmu nevidíme nikoho, kdo by se choval poctivě, není nám předložen žádný důkaz, že poctivé jednání se vyplácí. Skutečnou, byť explicitně nepojmenovanou alternativu, představuje zlodějina, která nebude vidět. Nepotrestán zůstává uplácející šéf autodílny i ředitel podniku, který si pro sebe bokem „ulil“ prkna. Kdo dokáže jednat opatrně a nenechá se chytit při činu, případně vinu svede na někoho jiného (a dopustí se tím udavačství), může si piknik v trávě dopřávat pravidelně a bez obav, že za něj zaplatí svou svobodou.

Hospodářská situace

Film jako první v Schulhoffově filmografii naplňuje základní charakteristiky konstruktivní satiry, která alespoň v obecných rysech upozorňuje na systémové nedostatky. Nevěnuje pozornost přednostně viníkům, ale obětem negativních jevů. Činí tak ovšem prostřednictvím

³⁰¹ ROUSOVÁ, A.: *Mezi obžerstvím a střídmostí. Gula a Temperantia ve výtvarném umění 16. a 17. století*. [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/7/mezi-obzestvím-a-strídmostí/>>.

dvou individualit, jejichž nízký intelekt a pochybný morální profil s nimi zabraňuje soucítit. Hrdinové spíše představují další z mnoha komických figurek, které si zaslouží distancující pobavení, nikoli pochopení. Nestrádají totiž jenom vinou mocných, ale ve stejné míře vinou vlastní. Přesto společensko-kritický rozměr filmu spočívá právě ve skutečnosti, že opakovaně trestanými nejsou velcí zločinci, kteří se dopouštějí podnikové korupce, ale dva drobní kriminálníci, které k opětovným podvodům a kradení po návratu z vězení částečně donutí vnější okolnosti a amorálnost druhých. Série zneužití jejich sociálního statutu výše postavenými (nebo jednoduše lstivějšími) je přiměje začít namísto kradení pro druhé krást pro sebe, za což jsou v závěru potrestáni zatčením a návratem do vězení. Možnost bezproblémového začlenění do společnosti po institucionální resocializaci není diskursivně připuštěna. Kdo byl jednou zaškatulkován jako zločinec, už v této společenské skupině setrvává.

Peníze v daném diskursu tvoří základ veškerých konfliktů. Dle četnosti dialogů, které se jim věnují, i akcí, které jsou jimi motivovány, jsou všudypřítomné. Natolik prostoupily československý veřejný diskurs počátku 80. let, že je těžké vidině bezpracného zisku odolat, spokojit se s tím, co občanům dokáže zajistit stát a nepodvádět. Noviny jsou plné negativních zpráv o různých podvodech, lidé pracující ve státním sektoru si přivydělávají kradením a prací načerno, případně dávají ostentativně najevo svou nespokojenost s nízkým platem (neochotná divadelní šatnářka). Tématem ankety, kterou reportéři pořádají v ulicích Prahy a která by logicky měla reflektovat aktuální společenské problémy, je lidská poctivost. Makovcova poznámka o tom, jaký kus práce byl státem po dobu jeho pobytu ve vězení vykonán, vyznívá v tomto kontextu ironicky.

Jak potvrzují komplikace s původně příliš hořce vyznívající scénářem, poslední film Petra Schulhoffa byl nejpřímějším vyjádřením autorovy skepse. Ani víceméně konformní tvůrce již nedokázal ignorovat reálnou společenskou situaci a podílet se na vytváření klamu, že cesta k životnímu štěstí vede přes poctivé zaměstnání, optimistický světonázor a upřímné mezilidské vztahy. Za cenu jistého zjednodušení bychom mohli tvrdit, že Petr Schulhoff zaujal vůči stavu společnosti a vyhlídkám na její nápravu skeptické stanovisko.

Příště budeme chytřejší, staroušku! věrněji než předchozích pět filmů reflektuje náladu ve společnosti zřejmě také z toho důvodu, že nespokojenost veřejnosti rostla s tím, jak v důsledku rostoucích cen životních potřeb klesala životní úroveň. Do scénáře se již mohlo

obtisknout rozčarování obyvatel po prvním ze tří plošných zdražení potravin, služeb i nepotravinářského zboží, které proběhlo v roce 1979.³⁰²

Teprve opuštění vykonstruovaného maloměstácké mikrokosmu Schulhoffovi zároveň umožnilo naznačit, že konzumními zájmy byla ve skutečnosti „infikovaná“ mentalita celého národu. Můžeme spekulovat, zda právě hořké vyznění filmu, který realitu zlehčoval v menší míře než předcházející Schulhoffovy komedie, nebylo důvodem nízkého diváckého zájmu.³⁰³

³⁰² SRB, V.: *Tisíc let obyvatelstva českých zemí*, s. 182.

³⁰³ Film v kinech vidělo 298 801 diváků, nejméně ze všech analyzovaných komedií. BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*, s. 340.

5. ZÁVĚR

Výchozí otázkou mého bádání bylo, jaká sdělení, přesněji jaké myšlenkové a jazykové operace, se mohly uskutečnit v určitých podmínkách shora diktovaných vládnoucím režimem. Analýzu šestice vybraných komedií vzniklých během období normalizace jsem založil na předpokladu, že se jedná o sdělení formulována podle kódu komunistické strany, jejichž záměrem je prezentování doporučeného modelu bytí filmovým divákům. Pokusil jsem se rozkrýt, na jakých zevšeobecněních jsou zkoumané filmy jakožto produkty socialistického způsobu života založené, jak je hypotetický divák veden k tomu, aby jednal v zájmu ideologie. Rozšířením formální analýzy o ideologické a socio-politické přesahy jsem chtěl poukázat na to, jaké sociálně a politicky zatížené významy filmy prezentují.

Schulhoffovy komedie jsou, s výjimkou *Já už budu hodný, dědečku*, pevně zakotvené v realitě. Nevyskytují se v nich nadpřirozené prvky, smyšlené světy, záměrné porušování zákonů fyziky a logiky. Filmy se odehrávají ve své současnosti, která je v nich přinejmenším podvědomě zakódována. Slouží díky tomu za mikrokosmické modely dobově podmíněného vztahování se ke světu. Postavy se chovají tak, jak by se v dané době a daném sociálním kontextu mohli chovat skuteční lidé. Prezentované situace mohly díky familiárnímu prostředí snáze sloužit za nástroje adaptace na normy a hodnoty života v reálném socialismu i jako varování před možnými postihy v případě, že dané normy dodržovány nebudou.

Režisér napříč svou filmografií s komediální nadsázkou rozkrýval téma mezilidských vztahů poznamenaných sobeckými privátními zájmy. Hrdinové jeho filmů se vinou upřednostňování osobního štěstí navzájem zneprátelují. Namísto toho, aby s koncem filmu něco získali a poučili se, naopak ztrácejí (pracovní pozici, majetek, svobodu). Schulhoff takto vycházel vstříc ideologickému požadavku prezentovat zájmy společnosti jako hodnotnější než zájmy individuální. Filmy zároveň sdružování se do kolektivu neprezentují jako uspokojivou alternativu. Od vytváření pevnějších sociálních vazeb s potenciálem ohrožit mocenskou dominanci vládnoucí strany svým vyzněním odrazují úplným vyloučením upřímných, nezištných a tedy dlouhodobých a stálých vztahů. Ve světech konstruovaných Schulhoffovými filmy se lidé stýkají primárně kvůli osobnímu prospěchu s krátkodobou účinností, nikoli kvůli nadosobním zájmům a společným cílům.

Zkoumaný vzorek filmů reflektuje normalizační znehodnocení mezilidských vztahů, proměnu sociálních vazeb na určující společenský kapitál. Známosti navazované mimo

rodinný rámec mají výhradně utilitární charakter, jsou podmíněné oboustrannou výhodností daného paktu. Emblémem této odcizenosti a lhostejnosti je uplácení, praktikované v různých obměnách ve všech Schulhoffových komediích.

Stejně jako hrdinové některých normalizačních filmů Věry Chytilové, zpodobňují také postavy Schulhoffových komediálních filmů karikatury dobových společenských nešvarů. U Schulhoffa však negativní charakterové vlastnosti neslouží k útoku na systém, mají podobu okrajového excesu, nikoli normy. Deformace charakteru neprostupuje všemi vrstvami společnosti, ale týká se pouze úzké skupiny lidí, jejichž chování je zřetelně hodnoceno jako obecně nepřijatelné. Maloměšťáci se všemi svými malostmi a slabostmi jsou zřetelně izolováni od světa poctivých lidí, uzávkováni do neškodného komediálního univerza. Ve filmech Chytilové je tato mezisvětová hranice často rozostřena nejednoznačnou žánrovou příslušností, díky které mohou autentické vzory koexistovat vedle komediálních karikatur.

Velmi často jsou ve sledovaných filmech negativní jevy spjaté se soukromým vlastnictvím. Spory vznikají kvůli nedostatku nebo nadbytku majetku. Do vzájemných konfliktů se postavy dostávají proto, že si chtějí zajistit více materiálních prostředků. Obavy o vlastní majetek odhalují negativní stránku jejich charakterů. Výhradně kvůli penězům podvádějí a hledají nelegální nebo nepoctivá řešení problémů. Nejčastější příčinou zla je ohrožení soukromého vlastnictví, které bychom očekávali spíše v produktech kapitalistické ideologie. Domnívám se, že jde o dílčí důkaz konzumní povahy života v normalizaci, která mohla být jedním z důvodů snadné adaptace na nové životní podmínky po listopadu 1989, jak argumentuje Michal Pullman.³⁰⁴

Kdyby si nekomplikovaly životy malichernými roztržkami, nečelily by postavy Schulhoffových komedií žádným výzvám. Jejich existence je prostá složitějších morálních dilemat, nevyžaduje se od nich víc, než aby akceptovaly pohodlí a tělesné požitky, jejichž bohatost jim režim zajišťuje. Nechtějí měnit zavedené pořádky, zajímají se výhradně o vlastní prospěch. Navyšování osobního komfortu je hlavní oblastí, ve které projevují jistou vynalézavost. Za využívání ilegálních nebo polo-legálních způsobů, jak přijít k dodatečným ziskům, nejsou postihovány a nemají tedy důvod měnit své chápání morálky jako redundantního principu, který pro ně ztratil veškerou váhu. Hrdinové normalizačních komedií Petra Schulhoffa mohou bezstarostně zůstat takoví, jací jsou. Pakliže jim ve zvoleném způsobu existence něco brání, jsou to oni sami, nikoli doba.

Idealizací totalitní reality a marginalizací větších nedostatků v systému služeb a politické správy odvádějí zkoumané filmy pozornost od politicko-sociálních problémů

³⁰⁴ PULLMAN, M.: *Konec experimentu*.

doby. Naplňují požadavek optimistické lidové zábavy, která zastírá, co se doma a ve světě skutečně děje. Minimální či naprosto žádná přítomnost vážného konfliktu či problému, který by vyžadoval trvalou změnu stavu a tím i narušení normalizačního pořádku, se odráží v dramaturgické stavbě filmů. S výjimkou pohádkové satiry *Já už budu hodný, dědečku!* je výchozí stav fikčního světa zaměnitelný se stavem konečným. Postavy neprodělávají charakterový vývoj, nemění své hodnotové nastavení, nedokáží se ze svých chyb poučit. Setrvávají se stejným partnerem, k němuž zaujímají stejný postoj, na konci filmu řeší stejné problémy jako na jeho začátku. Snaha o změnu je dopředu vyloučena absencí uspokojivé alternativy (*Hodíme se k sobě, miláčku*), případně nenapravitelností postav, které opakují dokola tytéž chyby a ocitají se znovu a znovu v situacích podobného charakteru (*Příště budeme chytřejší, staroušku!*).

Tato „estetika bezkonfliktnosti“,³⁰⁵ přenesená následně bez komplikací do hladivých, „hezky českých“ porevolučních filmů, pomáhá vytvořit dojem idylického bezčasí. Jen výjimečně, a výrazněji teprve v pozdějších Schulhoffových filmech, podobu těchto světů, stojících na vykonstruovaných problémech, ovlivnil neutěšivý vývoj národního hospodářství, který mohl s největší pravděpodobností poznamenat spokojenost občanů a následně narušit relativní klid ekonomicky saturované společnosti. Cyklické filmové narativy Schulhoffových komedií, bez výrazného vývoje událostí nebo zásadní charakterové proměny postav, odpovídají charakteristice normalizace jako času dějinné „zatuhlosti“ a naplňují koncept „nedějin“, podle kterého je každá nová událost pouze analogií a stvrzením události dřívější.³⁰⁶ Odrazem tohoto aspektu normalizace je také opakování omezeného repertoáru výrazových prostředků a vyprávěcích schémat, využívání týchž typů konfliktů (podezření z nevěry, obohacování se na úkor druhých). Potvrzuje se tím, že apolitické filmové komedie představovaly jeden z významných ideologických nástrojů k zachování stavu neměnnosti.

Veškerý nesoulad ve sledovaných fikčních světech má totožný původ: vzniká na emocionálním základě, z racionálně neodůvodnitelných pocitů a nálad, které se týkají pouze několika jednotlivců. Tito lidé se dobrovolně vzepřeli požadavkům na socialistický způsob života, a jako takoví jsou nositeli pouze svých osobních vad, jež nereprezentují aktuální společenskou situaci. Díky tomu, že je v daných filmech ideologický diskurs přesazen z oficiálních stranických dokumentů, z novinového, rozhlasového a televizního zpravodajství do všednodenních příhod a obyčejných lidí, stává se z něj sekundární element vyprávění, čím

³⁰⁵ Výraz, který v recenzi filmu *Líbáš jako Bůh* použil Kamil Fila. FILA, K.: Nový film Poledňákové. Bože, bylo nám toho zapotřebí? *Aktuálně.cz*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629392>>.

³⁰⁶ Kapitola „Remek“ v knize MACURA, V.: *Šťastný věk*, s. 210-228.

je zesílen persvazivní potenciál textu. Také v opakování omezeného repertoáru významových schémat se odráží rigidnost a ztuhlost epochy jako takové. Uvedené rysy zkoumaných komedií nás vedou k tomu, abychom je označili nikoli pouze za reflexi normalizační reality, ale rovněž za prostředky, které tuto realitu spoluutvářely.

Tón všech komedií je neměnně optimistický, místy infantilní. Ke zvážnění nikdy nedochází. Libovolně seriózní situace, včetně kradení, lhaní, uplácení, neuspokojivých podmínek pro bydlení³⁰⁷ nebo hysterických záchvatů, jsou komediálně rámované. Podvratná dimenze komediálního žánru je permanentním udržováním komické nadsázky minimalizována. Směšnost prezentovaných situací je zajišťována karikujícím podáním některých běžných lidských vlastností (sobectví, závist, škodolibost). Smích vzniká z pocitu intelektuální převahy nad postavami, které nedokáží ovládat své emoce. Komický efekt je vždy vyvolán dlouho před tím, než se film přiblíží podstatě určité problematiky. Situace nejsou relativizovány, pouze vysmívány. (Podobný mechanismus charakterizoval vládní politiku. Během normalizace se fakticky neřešily dobové problémy, ale pouze odstraňovaly nedostatky zanechané obrodným procesem.) Objekty satiry se stávají pouze určité charakterové (arche)typy (přízemně smýšlející muž, maloměřtáci, nenapravitelní kriminálníci). Terčem komiky je jejich neměnnost, nikoli neměnnost vnějších podmínek, které výraznou sociální nebo jinou mobilitu neumožňovaly. Nabízí se otázka, zda karikování omezeného vzorku jedinců nepředstavuje součást taktiky, jak přeznačkovat celospolečenský jev na jev dílčí a tím odvést pozornost od faktu, že k odchýlení od kultivované občanské společnosti nedošlo pouze ve světě fikčním, nýbrž a zejména v tom skutečném.

Sledované normalizační komedie se na rovině referenčních a explicitních významů důsledně vyhýbají ideologickým tématům. Od politiky, domácího nebo mezinárodního dění utíkají do bezkonfliktního časového vakua, ke každodenním starostem a radostem vymezeným vztahovým diskursem. Svou minimalizací explicitně politických či s tehdejší současností jinak bezprostředně spjatých odkazů filmy neapelují na občany činné v prostoru veřejném, nýbrž výhradně v soukromém. Sebeidentifikace postav probíhá v privátní sféře. Nejsou definovány tím, jak jednají na veřejnosti. Jako optimálního „uživatele“, kterého film vyhledává (a jehož význam posiluje) a který se v hotových dílech najde, si můžeme představit malého českého člověka popsaného Ladislavem Holým.

³⁰⁷ Srovnat bychom mohli nepříjemně „nervní“ zobrazení sídliště ve filmu Věry Chytilové *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště* se scénou z filmu *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, ve které se postavy do svých bytů musí dostat přes překážkovou dráhu rozestavěného sídliště. Tato scéna je doprovázena rozvernou hudbou asociující něhou grotesku.

Vyhýbání se politickým tématům vyloučením přímých odkazů ke společensko-historickému kontextu je oblíbeným zastíracím prostředkem také mnoha současných komedií. Třebaže politika již nepředstavuje tabu, do příběhů aktivně nevstupuje. V českých komediích nedávných let bychom marně hledali také satirický přesah. Směrodatná pro zápletku většiny z nich je nadále vztahová problematika, jejíž působíště se přirozeně omezuje na soukromou sféru. Materiálně saturované postavy se nadále nemusejí zajímat o vnější svět nad rámec uspokojení osobních tužeb, jež mají převážně podobu tělesných prožitků, nikoli tvůrčí činnosti³⁰⁸ (z divácky nejúspěšnějších snímků tohoto vyznění vzpomeňme alespoň *Muže v naději, Nestydu, Román pro muže, Román pro ženy, Vratné lahve, Ženy v pokušení*).

Požadavky na přijetí určité společenské role a naplnění mravního imperativu pro hrdiny současných filmů jako *Doktor od jezera hrochů, Libáš jako Bůh, Jak se krotí krokodýli* představují překážku pohodlného života. Častým rušivým elementem jsou ostatní členové rodiny, kteří nerespektují požadavek soukromí a nutí protagonisty k opuštění jejich privátního univerza. Oproti normalizaci tudíž není seberealizace vázaná na rodinu, ale výhradně na vlastní osobu. Pomyslná polarita „my a oni“ se změnila na sobečtější „já a oni“. Přednostní zájem o vztahy smyšlených figur u většiny současných komedií vyplývá z rezignace na výpověď s obecnější platností. Pro děj filmů, sestávající z nevěř, rozvodů a opětovných shledání, není relevantní, ve které době se odehrávají. Absence politického či jiného stanoviska vyznívá s ohledem na volenou tematiku jako přirozená danost, nikoli jako nedostatek. Situace, v nichž se postavy ocitají, jsou zproštěné historicko-společenských souvislostí. Vyplývají z lidských vlastností, z neměnných vzorců chování.³⁰⁹

Dramaturgicky jsou dnešní komedie rozdrobené do autonomních scének často v ještě větší míře než komedie z doby normalizace. Sitkomová syžetová skladba nabízí pouze koláž hořko-sladkých scének, kauzalita představuje druhořadý princip, dramaturgické motivace jsou nevěrohodné (za příklad mohou posloužit komedie porevolučních tvůrců jako *Účastníci zájezdu, Vy nám taky, šéfe!, Perfect Days*). Dominující je řetězení gagů, prokládaných (nově) okatými reklamami na výrobky sponzorů. Mnohé z dalších společných znaků normalizačních komedií – vyzdvihování hmotného blahobytu jako symbolu životního naplnění, „plebejští“

³⁰⁸ Pakliže však bylo například maloměstáctví Schulhoffovými filmy vysmíváno, v současnosti se na něj již explicitně neupozorňuje, neboť nositeli maloměstáckých hodnot jsou postavy, které bychom měli vnímat jako kladné. Sobecké hromadění majetku, závist a provincionalismus již necharakterizují negativní figury. Konzumerismus se stal novou společenskou normou, nacházející se mimo kritizovatelnou oblast. Hrdinové filmů zůstali v zásadě stále stejní, ale zatímco totalitní ideologie jejich maloměstáctví alespoň navenek odsuzovala, dnešní ideologie, jak ji artikuluje poslední filmy od Zdeňka Trošky, Marie Poledňákové nebo Alice Nellis, konzum schvaluje rovnou, bez předstírané kritiky.

³⁰⁹ Například rasismus v komedii *Láska je láska* je konstruován jako ideologické přesvědčení jedné postavy. Zdánlivě nejde o problém celé společnosti, nýbrž jednotlivce, který navíc v závěru snímku umírá. Negativní jev je po vzoru komunistického umění převeden ze systémové na individuální rovinu a následně „vyřešen“.

hrdinové bez ambicí měnit status quo, absence vyšších duchovních ideálů ke každodenním starostem, malichernost řešených problémů, bagatelizace tragického rozměru bytí – jsou rovněž rozpoznatelné v současné tuzemské komediální produkci. Letmé poukázání na kontinuitu normalizační éry by však mělo představovat výchozí, nikoli cílový bod našich úvah. Komparace normalizačních a současných komedií, k níž tato práce nabízí některá východiska, by si zasloužila samostatné zpracování.

Jedním z důvodů přetrvávající popularity normalizačních komedií mohlo být jejich programové omezení diegetického prostoru na privátní sféru. Stejným způsobem, skrze osobní, od širších politických přesahů okleštěné vzpomínky, je podle Francoise Mayerové normalizace zpětně vnímána velkou částí českého národa.³¹⁰ Bezprostředně související prvek představuje vyabstrahovaná, depolitizovaná verze reality, kterou normalizační komedie prezentují. Diváci tudíž nejsou explicitně konfrontováni s dobou, na kterou nemusí mít nejpříjemnější vzpomínky, nýbrž se – minimálně při uplatnění naivního čtení – ocitají v dobově neurčitým časoprostoru. Mnozí čeští i němečtí badatelé zmiňují v souvislosti s kolektivními představami o socialismu fenomén ostalgie.³¹¹

Ostalgické rámování libovolného dějinného období z principu vytěšňuje vše traumatické a odvádí pozornost od kritické reflexe k sebe-dojímání a příjemným pocitům, fetišisticky vázaným na materiální objekty.³¹² Ve světle tohoto konceptu představují normalizační komedie, utíkající k trivialitám a popírající závažné společenské problémy, optimální historický referenční bod. Jejich světy nás lákají k navštívení, neboť ukazují přednostně to lepší a snáze přijatelné (konformní maloměšťácké hodnoty). Obdobně nás současná komediální produkce schematickým ztvárněním společnosti nevybízí ke konfrontaci s problémy dneška. Filmaři nadále konstruují světy založené na pořádku a rodinných hodnotách, v nichž je vlastní pohodlí postav ceněno výše než osobní zodpovědnost. Objasnění přesných příčin tohoto aktu národní sebezáchovy by každopádně vyžadovalo důkladnější sociologický výzkum.

Filmové komedie Petra Schulhoffa s různým stupněm explicitnosti svědčí o tom, jací občané normalizačního Československa byli nebo by měli být. Význam zpětné analýzy produktů minulého dějinného období je zvláště relevantní, budeme-li kinematografii vnímat

³¹⁰ MAYER, F.: *Češi a jejich komunismus: Paměť a politická identita*. Praha: Argo, 2009.

³¹¹ Samostatnou studii věnoval přítomnosti tohoto fenoménu v německém prostředí například Anthony Enns: ENNS, A.: *The Politics of Ostalgie : Post-socialist Nostalgia in Recent German Film*. In *Screen*, 2007, č. 48, s. 475 – 491. Z českých textů viz např. ŠMIDRKAL, V.: *Stesk po diktatuře? Na prahu třetího desetiletí východoněmecké „Ostalgie“*. In *Dějiny a současnost*, č. 1, ročník 2012, s. 14-17.

³¹² Viz např. ČINÁTLVÁ, B.: *Zátiší se sifonovou lahví. Fotogenie ostalgického vzpomínání*. In *Cinepur* č. 78, prosinec 2011.

jako významný konstituční prvek při formování kolektivní paměti národa. Poukazoval-li Ladislav Holý před třinácti lety na to, že se současné diskursy vědomě odvolávají na diskursy předkomunistické, anebo vznikají ve vědomé opozici k nim,³¹³ měli bychom zvážit rovněž možnost, že dnešní myšlenkové rámce jsou více či méně vymezené také příběhy z období komunismu. Dodnes reprízované filmy nabízejí společně s dalšími způsoby připomínání minulosti určitou verzi komunismu, která může zásadní měrou ovlivnit neustále probíhající proces národního sebe-uvědomování, ujasňování si otázky české identity. Tyto filmy podstatnou měrou zasahují do diskursu, jenž formuje kolektivní paměť, a proto bychom měli kriticky zkoumat, jaký obraz české společnosti předkládají. Nekritické přijímání ideologicky zkreslené verze reality přispívá k takovému vnímání doby normalizace, jaké bylo v zájmu totalitní moci. Pasivním konzumováním popkultury vytvořené určitou ideologií stvrzujeme právoplatnost existence této ideologie.

³¹³ HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*, s. 175.

Použitá literatura

Knihy

- ALBRECHT, J., NAVARA, L.: *Abeceda komunismu*. Brno: Host, 2010.
- ARON, R.: *Demokracie a totalitarismus*. Brno: Atlantis, 1993.
- BARTHES, R.: *S/Z*. Praha: Garamond, 2007.
- BATISTOVÁ, A. (ed.) *Hoří, má panenko*. Praha: Národní filmový archiv, 2012.
- BELDA, J.: Konečná fáze likvidace obrodného procesu. In MENCL, V. (ed.): *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha: Parta, Ústav mezinárodních vztahů, 1993, s. 83-121.
- BERNARD, J.: *Odvahu pro všední den - Evald Schorm a jeho filmy*. Praha: Primus, 1994.
- BÍLEK, P. A., ČINÁTL, K. (eds.): *Tesilová kavalérie. Popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2010.
- BLAŽEJOVSKÝ, J.: Čas sluhů (1969-1989). In: SYLVESTROVÁ, M. (ed.): *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie - Praha: Exlibris, 2004, s. 106-114.
- BLAŽEJOVSKÝ, J.: seminář Normalizace v televizní a filmové tvorbě, příspěvek Zdraví pozemšťané aneb Poznámky k duchovnímu pozadí normalizační kultury. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 3. 12. 2012.
- BOLOMSKÝ, K., NOSKOVÁ, A., OTÁHAL, M.: *Svědectví o duchovním útlaku 1969-1970. Normalizace v kultuře, umění, vědě, školství a sdělovacích prostředcích*. Praha: Maxdorf, 1994.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K.: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha: Akademie múzických umění, 2011.
- BREN, P.: *The Greengrocer and His TV: The Culture of Communism after the 1968 Prague Spring*. New York: Cornell University Press, 2010.
- BREN, B.: *Zelinář a jeho televize. Kultura komunismu po pražském jaru 1968*. Praha: Academia, 2013.
- BROOKS, P.: *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BŘEZINA, V.: *Lexikon českého filmu*. Praha: Filmové nakladatelství Cinema, 1997.
- CYSAŘOVÁ, J.: *Televize a totalitní moc 1953-1967*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1998.
- ČECHOVÁ, B. (ed.): *Všichni dobří rodáci*. Praha: Národní filmový archiv, 2013.
- ČERMÁK, F., CVRČEK, V., SCHMIEDTOVÁ, V. (eds.): *Slovník komunistické totality*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, Ústav českého národního korpusu, 2010.
- ČERNÝ, F.: *Divadlo v bariérách normalizace*. Praha: Divadelní ústav, 2008.
- Českoslovenští režiséři sedmdesátých let*. Praha: Československý filmový ústav, 1983.
- Český hraný film V. 1971 – 1980*. Praha: Národní filmový archiv, 2007.
- ČINÁTL, K.: Televizní realita normalizace a její ideologický kód. Obrazy zla v normalizačních seriálech a ve filmu. In SKOPAL, P.: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – ÚSTR, 2009, s. 241-271.
- DANIEL, O., KAVKA, T., MACHEK, J. a kol.: *Populární kultura v českém prostoru*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2013.
- DAVIS, L., MULES, W., THWAITES, T.: *Introducing Cultural and Media Studies: A Semiotic Approach*. Basingstoke: Palgrave, 2009.
- Dejinné poučenie KSČ a kultúra*. Bratislava: Nakladatelství Pravda, 1983.

- Dějiny českého novinářství a českých novinářských spolků*. Praha: Státní ústřední archiv v Praze, Univerzita Karlova, Centrum pro mediální studia, Syndikát novinářů České republiky, 2002.
- DOSKOČIL, Z.: *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*. Brno: Doplněk, 2006.
- EAGLETON, T.: *Ideology: An Introduction*. London: Verso, 1991.
- ECO, U.: *Skeptikové a těšitelé*. Praha: Argo, 2006.
- EFFENBERG, V.: *Obraz člověka v českém filmu*. In ULVER, S. (ed.): *Film a doba: Antologie textů z let 1962-1970*. Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 1997, s. 164-175.
- FAIRCLOUGH, N.: *Critical Discourse Analysis*. London: Longman, 1995.
- FAIRCLOUGH, N.: *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FIALOVÁ, L., HAMPLOVÁ D., KUČERA, M., VYMĚTALOVÁ, S.: *Představy mladých lidí o manželství a rodičovství*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.
- FIDELIUS, P.: *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda, 1998.
- FILIPEC, J., FILIPCOVÁ, B.: *Socialistický způsob života – skutečnost i program*. Praha: Horizont, 1980.
- FOUCALT, M.: *Archeologie vědění*. Praha: Herrmann & synové, 2002.
- FRANC, M., KNAPÍK, J.: *Volný čas v českých zemích 1957-1967*. Praha: Academia, 2013.
- HÁJEK, M., KABELE, J.: *Jak vládli? Průvdoce hierarchiemi reálného socialismu*. Brno: Doplněk, 2008.
- HAMES, P.: *Československá nová vlna*. Praha: Nakladatelství KMa, 2008.
- HAMPLOVÁ, D.: *Stručné poznámky o ideových přístupech k rodině v období socialismu*. In MARES, A., HORSKÁ, P.: *Česko-francouzský dialog o dějinách evropské rodiny*. Praha: CEFRES, 2001.
- HAVEL, V.: *Dálkový výslech*. Praha: Melantrich, 1990.
- HAVEL, V.: *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990.
- HAVEL, V.: *O lidskou identitu*. Praha: Rozmluvy, 1990.
- HOLÝ, L.: *Malý český člověk a velký český národ*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2001.
- HOUSER, J., ŠKAPÍKOVÁ, J.: *Vzpomínáte? Tak takoví jsme byli: 70. léta*. Praha: XYZ, 2009.
- HJELMSLEV, L.: *O základech teorie jazyka*. Praha: Academia, 1972.
- HULÍK, Š.: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia, 2011.
- CHANDLER, D.: *Semiotics: The Basics*. New York: Routledge, 2007.
- CHATMAN, S.: *Dohodnuté termíny. Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.
- JAREŠ, J., VOLNÁ, K., SPURNÝ, M., PINEROVÁ, K.: *Prověřená fakulta. KSČ na Filozofické fakultě v letech 1969-1989*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2009.
- JAREŠ, J., SPURNÝ, M., VOLNÁ, K. a kol.: *Náměstí Krasnoarmějců 2. Učitelé a studenti Filozofické fakulty UK v období normalizace*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, FF, 2012.
- JOHNSON, K. B., HANÁKOVÁ, P. (eds.): *Visegrad Cinema: Points of Contact from the New Waves to the Present*. Praha: Casablanca, 2010.
- KALINOVÁ, L.: *Konec nadějí a nová očekávání. K dějinám české společnosti 1969-1993*. Praha: Academia, 2012.
- KALINOVÁ, L.: *Společenské proměny v čase socialistického experimentu: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia, 2007.
- KAPLAN, K.: *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956-1968. Společnost a moc*. Brno: Barrister & Principal, 2008.
- KLIMEŠ, I.: *Modely filmové dramaturgie*. In MANTOHA, J. (ed.): *Život je jinde...?* Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 377-387.

- KNAPÍK, J., FRANC, M. a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia, 2012.
- KOURA, P., KOUROVÁ, P.: *České Vánoce*. Praha: Dokořán, 2010.
- KRACAUER, S.: *Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1958.
- KRACAUER, S.: *Ornament masy*. Praha: Academia, 2008.
- KŘEN, J.: *Dvě století střední Evropy*. Praha: Argo, 2005.
- KSČ a kultura. III. díl 1960-1971. *Sborník dokumentů, projevů a článků ke kulturní politice KSČ*. Praha: Vysoká škola politická ÚV KSČ. Katedra kulturní politiky, 1978.
- Kultúra v dokumentech a zjazdoch KSČ, KSS*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry, 1976.
- LUKEŠ, J.: *Diagnózy času: Český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart, 2013.
- MACURA, V.: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia, 2008.
- MACURA, V.: *Znamení zrodu.: České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H&H, 1995.
- MAREŠ, I.: *Socialistický způsob života a utváření socialistického vědomí pracujících. Studijní text pro základní stupeň stranického vzdělávání*. Praha: Svoboda, 1979.
- MAYER, F.: *Češi a jejich komunismus: Paměť a politická identita*. Praha: Argo, 2009.
- MELOUNEK, P.: *Horečky všedního dne aneb Nová jména, nové pohledy v našem filmu 70. a 80. let*. Praha: Československý filmový ústav, 1987.
- MENCL, V. (ed.): *Československo roku 1968, 2. díl: počátky normalizace*. Praha: Parta, Ústav mezinárodních vztahů, 1993.
- MESSLER, J.: Kritická diskurzivní analýza (CDA) a velké množství masmediálních textů. In *Média a text II*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2008. s. 118-124.
- MOŽNÝ, I.: *Proč tak snadno? Některé rodinné důvody sametové revoluce*. Praha: SLON, 1991.
- Mýty o socialistických časech*. Praha: Člověk v tísni, 2010.
- Naše normalizace*. Praha: Člověk v tísni, 2011.
- OTÁHAL, M.: *Opozice, moc, společnost, 1969-1989: příspěvek k dějinám „normalizace“*. Praha: Maxdorf, 1994.
- OTÁHAL, M., NOSKOVÁ, A., BOLOMSKÝ, K.: *Svědectví o duchovním útlaku*. Praha: Maxdorf, 1993.
- PLEVZA, V.: *Vzestupy a pády: Gustáv Husák prehovoril*. Bratislava: Tatrapress, 1991.
- PROKŠ, P.: *Konec jednoho experimentu (Krise a pád totalitního režimu v Československu 1968-89)*. Jinočany: H&H, 1993.
- PRŮCHA, V. a kol.: *Hospodářské dějiny Československa 1918 – 1992, 2. díl, Období 1945 – 1992*. Brno: Set Out, 2009.
- PŘÁDNÁ, S.: Realita doby a její obraz ve filmech Věry Chytilové v sedmdesátých letech. In: *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v 70. a 80. letech*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2002, s. 365-375.
- PTÁČEK, L., PTÁČKOVÁ, B.: Rétorika narativu a rétorika žánru. In PTÁČKOVÁ, B.: *Žánr ve filmu*. Praha: Národní filmový archiv, 2004, s. 19-31.
- PULLMAN, M.: *Konec experimentu*. Praha: Scriptorium, 2011.
- PURŠ, J.: *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie 1945 – 1980*. Praha: ČSFÚ, 1985.
- RÖHRICH, A.: *Ideologie, jazyky, texty. Analýza a interpretace textů Rudého práva z roku 1953 a 1975 a Práva z roku 1997*. Liberec: Nakladatelství Bor, 2008.
- RYCHLÍK, J.: *Češi a Slováci ve 20. Století. Česko-slovenské vztahy 1945-1992*. Bratislava: Academic Electronic Press, 1998.
- SCHMIEDTOVÁ, V.: *Malý slovník reálií komunistické totality*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2012.

- SEDLÁČEK, J.: *Rozmarná léta českého filmu*, Praha: Albatros Media, 2012.
- SKOPAL, P.: *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*. Praha: Casablanca – ÚSTR, 2009.
- SMITH, M.: *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SNYDER, T.: *Intelektuál ve dvacátém století. Rozhovor Timothyho Snydera s Tonym Judtem*. Praha: Prostor, 2013.
- SRB, V.: *Tisíc let obyvatelstva českých zemí*. Praha: Karolinum, 1998.
- ŠEBO, J.: *Normálne 70. roky*. Bratislava: Marenčin PT, 2009.
- ŠIMEČKA, M.: *Konec nehybnosti*. Nakladatelství Lidové noviny, 1990.
- ŠIMEČKA, M.: *Obnovení pořádku*. Brno: Atlantis, 1990.
- TEIGE, K.: *Vývojové proměny v umění*. Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců 1966.
- TŮMA, O.: Normalizace 1969-1971. In: *Polsko a Československo v roce 1968*. Sborník příspěvků z mezinárodní vědecké konference. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2006, s. 210-221.
- TŮMA, O., VILÍMEK, T. (eds.): *Pět studií k dějinám české společnosti po roce 1945*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2008.
- TVRDOŇ, T. (ed.): *Metamorfózy slovenskej filmovej tvorby*. Nitra: Artéria, 2011.
- VÁŇA, T.: *Jazyk a totalitarismus*. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury (CDK), 2013.
- VANĚK, M.: *Kytky v popelnici: Punk a nová vlna v Československu*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR a Votobia, 2002.
- VANĚK, M. a kol.: *Obyčejní lidé...?! Pohled do života tzv. mlčící většiny. Životopisná vyprávění příslušníků dělnických profesí a intelligence*. Praha: Academia, 2009.
- VÁVRA, M.: Diskurz a diskurzivní analýza v sociologii. In ŠUBRT, J. a kol.: *Soudobá sociologie II* (Teorie sociálního jednání a sociální struktury). Praha: Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2008, s. 205-221.
- VOLKO, L.: Niektoré aspekty súčasnej kultúry filmového diváka na Slovensku. In *Film a divák: zborník referátov a diskusných príspevkov zo seminára usporiadaného pri príležitosti 20. výročia Slovenského filmového ústavu*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1984.
- WILSON, P.: *Bohemian Rhapsodies*. Praha: Torst, 2012.
- Základní směry rozvoje kultury v ČSR*. Praha: Ministerstvo kultury České socialistické republiky, 1972.

Periodický tisk

- ADAMEC, J.: Nedorozumění s totalitou. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 27. 4. 2013, s. 5.
- BECHTOLDOVÁ, A.: Rozhovor s Petrem Schulhoffem. In *Film a doba*, č. 12, ročník 1978, s. 662-667.
- BRENNEROVÁ, CH.: Líné dívky, lehké dívky? Příživnictví a disciplinace mladých žen v době normalizace. In *Dějiny a současnost*, č. 7/2013, s. 20.
- BYSTROV, V.: Normalizace v kultuře?: Jíst se chtělo... . In *Lidové noviny*. Mimořádná příloha Srpen 68-69. 20. 8. 2004, s. 13.
- CYSAŘOVÁ, J.: Československá televize a politická moc 1953-1989. In *Soudobé dějiny*. Roč. 2002 (IX.), č. 3-4, s. 521-537.
- ČINÁTL, K.: Menzelův Hrabal aneb Poezie normalizace. In *Cinepur* č. 69, 5-6 2010, s. 24-29.

- ČINÁTL, K.: Obraz Němce v Třiceti případech majora Zemana. In *Cinepur* č. 65, 9-10/2009, s. 27-30.
- ČINÁTL, B.: Zátíší se sifonovou lahví. Fotogenie ostalgie vzpomínání. In *Cinepur* č. 78, prosinec 2011.
- ČULÍK, Jan: Dědictví normalizace? In: *Listy*, roč. 28, č. 3/1998, s. 31-35.
- DANIELIS, A.: Filmová distribuce pod vlivem politických a technologických změn. In *Cinepur* č. 70, 7-8/ 2010, s. 2-5.
- ENNS, A.: The Politics of Ostalgie : Post-socialist Nostalgia in Recent German Film. In *Screen*, 2007, č. 48, s. 475 – 491.
- FILA, K.: Moje milovaná normalizace. In *Respekt* ročník XXIV, 12/2013, s. 53-55.
- Filmové kluby v Praze. In *Rudé právo*, 10. 12. 1980, s. 5.
- GRUBER, J.: Národ chatařů a chalupářů? In *A2 Kulturní čtrnáctideník*, č. 11/2003, 22. 5. 2013, s. 27.
- HANÁKOVÁ, P.: „The Films We Are Ashamed of“: Czech Crazy Comedy of the 1970s and 1980s. In *Koht Ja PaiK/ Place and Location. Studies in Enviromental Aesthetics and Semiotics*. 2008, č. 7, s. 105-117.
- Hodíme se k sobě, miláčku? In *Filmový přehled*, č. 25/1975, 13. 6. 1975, s. 5.
- HORÁK, V. J.: Proč ubývá sebevražd. In *Respekt*, ročník XXV, 6/2014, s. 67-70.
- HRDINA, I.: Zítra to snad natočíme. In *Scéna*, č. 14, ročník 1976, s. 6.
- Humor českých tvůrců. In *Rudé právo*, 17. 6. 1976, s. 5.
- HRUBÝ, K.: Totalita, teror a „normalita“ společnosti. Poznámky k článku Michala Pullmana v DaS 12/2011. In *Dějiny a současnost*, č. 3, ročník 2012, s. 14-15.
- JOHN, R.: Hlavní tendence v české filmové komedii 70. let I. In *Film a doba*, č. 4, ročník 1980, s. 220-227.
- KLIMENT, J.: Aby nás umění obohacovalo. In *Rudé právo*, 7. 1. 1978, s. 5.
- KLIMENT, J.: Film je umění milionů. In *Rudé právo*, 18. 7. 1974, s. 5.
- KLIMENT, J.: Filmy pod stromečkem. In *Rudé právo*, 30. 12. 1980, s. 5.
- KLIMENT, J.: Když se to umí. In *Rudé právo*, 19. 3. 1970, s. 5.
- KLIMENT, J.: Nová česká satirická komedie. In *Rudé právo*, 26. 8. 1976, s. 5.
- KLIMENT, J.: Obraz současného buržoazního filmu. In *Rudé právo*, 5. 6. 1976, s. 5.
- KLIMENT, J.: O morálku jde. In *Rudé právo*, 3. 12. 1980, s. 5.
- KLIMENT, J.: Političnost filmu na pořadu dne. In *Rudé právo*, 13. 7. 1974, s. 5.
- KLIMENT, J.: První kapitola z přírodopisu samozvané elity. In *Rudé právo*, 13. 6. 1970, s. 3.
- KLIMENT, J.: Umělecké svazy, podněcovatelé tvorby. In *Rudé právo*, 4. 7. 1974, s. 5.
- KOLÁŘ, P., PULLMAN, M.: Nenápadný půvab ideologie. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 22. února 2014, s. 21-22.
- KOMÁREK, S.: Zdraví a nemoc. In *Dějiny a současnost*, č. 1, ročník 2004, s. 1.
- KOURA, P.: Filmy smíchu a zapomnění Obraz „pražského jara“ v českém hraném filmu z období „normalizace.“ In *Soudobé dějiny*, č. 3-4, ročník 2008, s. 575-606.
- KRAKOVSKÝ, R.: Ať žije 1. máj! In *Dějiny a současnost*, č. 1, ročník 2008, s. 17-20.
- NEKVAPIL, J.: Úvodem k monotematickému číslu „Analýza promluv a textů, analýza diskurzu.“ In *Sociologický časopis*, č. 2/2006, s. 263-267.
- PETRUSEK, M.: Umění totalitních režimů jako sociální fenomén (K sociologické analýze estetizace strachu a zla). In KOMENDA, P. (ed.): *Acta universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas philosophica, Moravica 4 – 2005*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006, s. 15-26.
- PULLMAN, M.: Ještě k modelu totalitního panství. Odpověď na text Karla Hrubého v DaS 3/2012. In *Dějiny a současnost*, č. 4, ročník 2012, s. 14-15.
- PULLMAN, M.: Život v komunistické diktatuře. In *Dějiny a současnost*, č. 12, ročník 2011, s. 14-17.
- PRIBÁŇ, J.: Poslední generace. In *A2 Kulturní čtrnáctideník*, č. 17/2009, 20. 8. 2009, s. 2.

REIFOVÁ, I.: Synové a dcery Jakuba skláře: dominantní a rezistentní významy televizní populární fikce ve druhé polovině 80. let. In *Mediální studia*, č. 1/2007, ročník II, s. 34-67.

ROSENBERG, S.: Může být trapné aj naozaj komické? In *Film a Divadlo*, 19. 10. 1976, s. 12.

Rozhovor s Petrem Schulhoffem. In *Květy*, 24. 11. 1978.

RYCHETSKÝ, L., SLAČÁLEK, O.: Strážci postkomunistického dobra: Dvacet let Člověka v tísni – pomoci, která je cool. In *A2 Kulturní čtrnáctideník*, 7/2013, 27. 3. 2013, s. 18-19.

SEDLÁČEK, J.: Světáci. In *Cinema* 10/05, č. 173, s. 80-83.

SEKANINA, M.: Obyvatelstvo ČSSR a jeho životní úroveň na počátku období tzv. konzumního socialismu (1971 – 1975). In *Národohospodářský obzor* 3/2006, s. 67-77.

SKUPA, L.: Jako jedna z nás: filmová hvězda Jana Brejchová. In *Cinepur* č. 60, 11-12/2008, s. 21-23.

SLAČÁLEK, O.: Krajina se zajímavými vrahy: Setkání bratří Mašinů s literární vědou. In *A2 Kulturní čtrnáctideník*, 5/2013, 27. 2. 2013, s. 4.

Slovo do vlastních řad. In *Rudé právo*, 17. 5. 1969, s. 1-2.

SUK, J.: Vědecký komunismus. In *Paměť a dějiny* č. 3/2009, s. 126-128.

ŠMIDRKAL, V.: Stesk po diktatuře? Na prahu třetího desetiletí východoněmecké „Ostalgie“. In *Dějiny a současnost*, č. 1, ročník 2012, s. 14-17.

ŠVEHLA, M.: Český velikán Magor. In *Respekt* ročník XXII, 14. - 20. 11. 2011, s. 56-62.

TOMAN, L.: Problematika dramaturgie českého hraného filmu. In *Film a doba* 18, č. 9, 1972, s. 452 – 460.

TŮMA, O.: Husákův domeček z karet. In *Dějiny a současnost*, č. 4, ročník 2004, s. 3-6.

VILÍMEK, T.: „Ať žije svobodný éter“. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 30. 4. 2011, s. 24.

VODOCHODSKÝ, I.: Patriarchát na socialistický způsob: K genderovému řádu státního socialismu. In *Gender - rovné příležitosti - výzkum*. 2007, roč. 8, č. 2, s. 34-42.

ZÍDEK, P.: První Husákův monstrproces. In *Lidové noviny*, příloha Orientace, 19. 3. 2011, s. 21-22.

Zítří to roztočíme, drahoušku! In *Filmový přehled* č. 25/1976, 18. 6. 1976, s. 9.

ZLÁMALOVÁ, L.: Vychováváme zahálčivé lidi. In *Lidové noviny*, 19. 10. 2013, s. 11.

Internetové zdroje

ALTHUSSER, L.: Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation). In: *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971, s. 127-187. [online] [cit. 2013-06-09] URL: <http://www.marxists.org/reference/archive/althusser/1970/ideology.htm>.

ČULÍK, J.: Co způsobilo, že lidé Husákovu normalizaci přijali. In *Britské listy*. [online]. [cit. 2014-24-02]. URL: <http://blisty.cz/art/54084.html>.

ČULÍK, J.: Žena za pultem: Reprezentativní vzorek oficiální filozofie gulášového socialismu sedmdesátých let. In *Britské listy*. [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <http://www.blisty.cz/art/64705.html>.

FILA, K.: Jak pokračuje normalizace ve filmech a v nás. In *Aktuálně.cz*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629846>.

FILA, K.: Nový film Poledňákové. Bože, bylo nám toho zapotřebí? In *Aktuálně.cz*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/clanek.phtml?id=629392>.

HAVEL, V.: Příběh a totalita. Esej pro *Revolver Revue* v roce 1987. [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: http://vaclavhavel.cz/showtrans.php?cat=clanky&val=77_clanky.html&typ=HTML.

HOLUBEC, P.: Normalizační režim v Československu jako sociální systém. In *Deník Referendum*. [online]. [cit. 2014-24-02]. URL: <<http://denikreferendum.cz/clanek/15002-normalizacni-rezim-v-ceskoslovensku-jako-socialni-system>>.

Jaké to bylo kdysi, aneb doba nedávná, přesto zapomenutá. In *Ústav pro studium totalitních režimů* [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <<http://www.ustrcr.cz/data/pdf/vzdelavani/velke-male-pribehy/normalizace/kamenice/pametnik09.pdf>>

NIELSEN, I. J.: Rozhovor Jakoba Isaka Nielsena s Davidem Bordwellem. In *Aluze*. [online]. [cit. 2013-03-07]. URL: <http://www.aluze.cz/2008_03/04_rozhovor_bordwell.php>.

POLÁK, L.: Nova Cinema zasáhla významně do sobotního i nedělního prime timu. In *Digizone*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://www.digizone.cz/clanky/nova-cinema-zasahla-vyznamne-do-sobotniho/>>

POTUČEK, J.: Talent jednoznačným vítězem nedělního večera, Nova s filmem Bobule až třetí. In *Digizone*. [online]. [cit. 2013-06-05]. URL: <<http://www.digizone.cz/clanky/talent-jednoznacnym-vitezem-nedelniho-vecera-nova-s-filmem-bobule-az-treti/>>

ROUSOVÁ, A.: Mezi obžerstvím a střídmostí. Gula a Temperantia ve výtvarném umění 16. a 17. století. In *Dějiny a současnost*. [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <<http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2005/7/mezi-obzerstvím-a-strídmostí/>>.

VOSMÍK, O.: Diváci mi říkají, že točím hromadné dobré skutky. Rozhovor s režisérkou Marií Poledňákovou nejen o filmu Líbáš jako ďábel. In *Aktuálně.cz* [online]. [cit. 2014-17-03]. URL: <<http://magazin.aktualne.cz/kultura/film/divaci-mi-rikaji-ze-tocim-hromadne-dobre-skutky/r~i:article:745294/>>.

WALASEK, A.: Jak svět přicházel o vodníky aneb komedie ve službách normalizace. In *sorela.cz* [online]. [cit. 2013-24-08]. URL: <<http://www.sorela.cz/Normalizace/articles.aspx?id=135#4>>

Citované filmy a seriály

Atentát na kulturu (1977, r. Ladislav Chocholoušek)

Bohouš (1968, r. Petr Schulhoff)

Brácha za všechny peníze (1978, r. Stanislav Strnad)

Co je doma, to se počítá, pánové... (1980, r. Petr Schulhoff)

„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ (1970, r. Oldřich Lipský)

Doktor od jezera hrochů (2010, r. Zdeněk Troška)

Hodíme se k sobě, miláčku? (1974, r. Petr Schulhoff)

Hroch (1973, r. Karel Steklý)

Hrozná dítě (1962, r. Petr Schulhoff)

„Já to tedy беру, šéfe...!“ (1977, r. Petr Schulhoff)

„Já už budu hodný, dědečku!“ (1978, r. Petr Schulhoff)

Jáchyme, hoď ho do stroje (1974, r. Oldřich Lipský)

Jak dostat tatínka do polepšovny (1978, r. Marie Poledňáková)

Jak se krotí krokodýli (2006, r. Marie Poledňáková)

Kam pánové, kam jdete? (1987, r. Karel Kachyňa)

Láska je láska (2012, r. Milan Cieslar)

Líbáš jako Bůh (2009, r. Marie Poledňáková)

Líbáš jako ďábel (2012, r. Marie Poledňáková)

Kouř (1990, r. Tomáš Vorel st.)

„Marečku, podejte mi pero!“ (1976, r. O. Lipský)

Mravenci nesou smrt (1985, r. Zbyněk Brynych)

Můj brácha má prima bráchu (1975, r. Stanislav Strnad)

Muži v naději (2011, r. Jiří Vejdělek)
Nestyda (2008, r. Jan Hřebejk)
O lidech okolo stolu (1958, r. Petr Schulhoff)
O lidech před pultem a za ním (1957, r. Petr Schulhoff)
Pátek není svátek (1979, r. Otakar Fuka)
Perfect Days (2011, r. A. Nellis)
Po stopách krve (1969, r. Petr Schulhoff)
Postavy mimo hru (1960, r. Petr Schulhoff)
Příliš velká šance (1984, r. Otakar Fuka)
Příště budeme chytřejší, staroušku! (1982, r. Petr Schulhoff)
Román pro muže (2010, r. Tomáš Bařina)
Román pro ženy (2004, r. Filip Renč)
S tebou mě baví svět (1982, r. Marie Poledňáková)
Synové a dcery Jakuba skláře (1985, r. Jaroslav Dudek)
Tetička za všechny peníze (1973, r. Petr Schulhoff)
Tobě hrana zvonit nebude (1975, r. Vojtěch Trapl)
Trapasy (1969, r. Petr Schulhoff)
Tři přání (1958, r. Ján Kadár, Elmar Klos)
Třicet případů majora Zemana (1974, r. Jiří Sequens st.)
Účastníci zájezdu (2006, r. J. Vejdělek)
Úplně beznadějný případ (1978, r. Petr Schulhoff)
V podstatě jsme normální (1981, r. Otakar Fuka)
Vajshoblhák a státní tajemství (1965, r. Petr Schulhoff)
Vrah skrývá tvář (1966, r. Petr Schulhoff)
Vratné lahve (2006, r. Jan Svěrák)
Výhra admirála Kotrby (1981, r. Petr Schulhoff)
Vy nám taky, šéfe! (2008, r. M. Kotík)
Za volantem nepřítel (1974, r. Karel Steklý)
Zítřka to roztočíme, drahoušku...! (1976, r. Petr Schulhoff)
Zlepšovák (1960, r. Petr Schulhoff)
Ženy v pokušení (2010, r. Jiří Vejdělek)

Summary

This thesis is meant to describe and explain how the discourse of Czechoslovak communist state apparatus influenced the shape of six film comedies made by the director Petr Schulhoff. The main aim is to find out if and how could discursive constructions contained in those films assist in the consolidation of unequable power relationships and thus be helpful in the empowerment of the communist party. The chosen selection of film comedies should serve to demonstrate how the image of the Czech society postulated by the popculture of normalization era looks like. The thesis develops the notion that also genre films of escapist character served the interests of the ruling ideology and helped to preserve relative stability of the society. To sum up, the question discussed across this thesis is following: What ways of representation of particular issues was used to persuade the viewer that living by the standards of communist ideology should be conserved because it is well compatible with overall satisfaction? Methodology of this thesis as a whole draws upon concept of critical discourse analysis of Norman Fairclough, while the analysis of each film comes mainly out of formalist approach represented by David Bordwell.